



THE UNIVERSITY *of* EDINBURGH

Title	Literatur nach der wende
Author	Stein, Katerina
Qualification	PhD
Year	2003

Thesis scanned from best copy available: may contain faint or blurred text, and/or cropped or missing pages.

Digitisation notes:

- Numeration starts at p.7 in original.

Katerina Stein

LITERATUR
NACH DER WENDE

PhD University of Edinburgh 2003



INHALTSVERZEICHNIS

<u>EINLEITUNG</u>	7
<u>TEIL EINS: ANSICHTEN DES LITERATURSTREITS</u>	14
<u>TEIL ZWEI: EXEMPLARISCHE WERK-ANALYSEN</u>	
1. MONIKA MARON: STILLE ZEILE SECHS	39
1.1. Einleitende Bemerkungen	39
1.2. Der zentrale Konflikt in Stille Zeile sechs	41
1.2.1. Die Väterwelt	41
1.2.2. Verlauf des Konflikts	45
1.2.3. Täter und Opfer	49
1.2.4. Vom Sinn der Sprache	53
1.3. Stille Zeile sechs und Die Überläuferin	59
1.3.1. 'Re-Writing the Past' - Die persönliche Geschichte des Romans	59
1.3.2. Im Widerstreit der Kräfte: Realistische Phantastik gegen konkrete Verortung	61
1.3.3. Romanstrukturen	64
1.4. Resume	65
2. BRIGITTE BURMEISTER: UNTER DEM NAMEN NORMA	69
2.1. Einleitende Bemerkungen	69
2.2. Geschichte und Identität	75
2.2.1. Verflechtung von Vergangenheit und Gegenwart	76
2.2.2. Identitätsverlust als Folge der Wende	77
2.3. Schwierigkeiten der Neuorientierung	81
2.3.1. Verlorene Heimat	82
2.3.2. Mariannes Lügengeschichte	87
2.4. Abschied und Neubeginn	90
2.4.1. Zwischen den Stühlen	90
2.4.2. Ausblicke	92
2.5. Resume	94

3.	F.C. DELIUS: DIE BIRNEN VON RIBBECK	97
3.1.	Einleitende Bemerkungen	97
3.2.	Kontrast und Kontinuität	99
3.2.1.	Der Kontrast zwischen Ost und West	99
3.2.2.	Die "Kontinuität der Unterdrückung"	103
3.3.	Resumee	106
4.	GÜNTER GRASS: EIN WEITES FELD	108
4.1.	Einleitende Bemerkungen	108
4.2.	Ein neuer Literaturstreit? Die Debatte um Ein weites Feld	110
4.2.1.	Zur Handlung und Struktur in Ein weites Feld	110
4.2.2.	Ein weites Feld als Landkarte	112
4.2.3.	Demokratisches Erzählen	114
4.2.4.	Ein weites Feld als Archiv	119
4.3.	Der Umgang mit Geschichte in Ein weites Feld	124
4.3.1.	Fortdauer und Übergänge	124
4.3.2.	Absurdität der Geschichte	128
4.4.	Unterschiedliche Perspektiven in der Literatur nach der Wende	129
4.4.1.	Standorte in der Gegenwart und Blicke auf die Zukunft	130
4.4.2.	Erzählformen und das Um-Schreiben der Vergangenheit	132
4.5.	Resumee	135
5.	HANNS-JOSEF ORTHEIL: ABSCHIED VON DEN KRIEGSTEILNEHMERN	138
5.1.	Einleitende Bemerkungen	138
5.2.	Abschied von der Vergangenheit	140
5.2.1.	Stimmen der Kritik	140
5.2.2.	Geprobte Abschiede	143
5.3.	Die Struktur des Romans	152
5.3.1.	Zyklische Verläufe	152
5.3.2.	Westwärts - oder Vor und Zurück?	155
5.4.	Resumee	158

6.	KURT DRAWERT: SPIEGELLAND. EIN DEUTSCHER MONOLOG	164
6.1.	Einleitende Bemerkungen	164
6.2.	Die Form des Romans	164
6.2.1.	SpiegelLand als Fotoalbum	165
6.2.2.	Monologisches Erzählen	170
6.3.	Die Welt der Väter als herrschende Ordnung	172
6.3.1.	Herrschaftsstrukturen des Elternhauses und des Staates	173
6.3.2.	Sprache als Medium der Herrschaft	177
6.3.3.	Opportunismus und innerer Widerstand	180
6.4.	Resümee	185
	<u>SCHLUSSFOLGERUNGEN: LITERATUR NACH DER WENDE</u>	192
	 BIBLIOGRAPHIE	209
	Primärliteratur	209
	Sekundärliteratur	210

EINLEITUNG

Selten war das Interesse an Literatur so groß wie in den Jahren der 'Wende'. Zugleich mit den politischen und sozialen Umwälzungen in Deutschland im Herbst 1989 entbrannte ein Streit um die Literatur, der sie in die Schlagzeilen vorschleunigen ließ. Literatur wurde zum Tagesereignis. Ausgangspunkt dafür waren die Kundgebung auf dem Berliner Alexanderplatz am 4. November 1989 und der Aufruf "Für unser Land", der am 29. November des gleichen Jahres in *Neues Deutschland* erschien. Namhafte Schriftsteller der DDR, darunter Christa Wolf, Stefan Heym, Christoph Hein, Volker Braun und Heiner Müller, plädierten für eine autonome DDR und warnten vor einem "Ausverkauf" an den Westen.¹

Schriftsteller als 'Bürgerrechtler', als Politiker gar - diese Rolle war den DDR-Schriftstellern durchaus nicht fremd. Die Schriftsteller nahmen an der Politik aktiv teil. Christa Wolf z.B. war von 1963 bis 1967 Kandidatin beim Zentralkomitee der "Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands" gewesen. Die Literatur war in der DDR ein "Leitmedium", dem offiziell "bedeutende politisch-erzieherische Aufgaben übertragen" waren, wie Wolfgang Emmerich konstatiert.² Zwar wandelte sich die Rolle der Volkserzieher nach und nach zu einer der 'Mahner' und 'Enthüller der SED', wie Hannes Krauss und Jochen Vogt feststellen, doch waren die Autoren in der DDR nach wie vor politisch motiviert.³ Auch im Westen wird den DDR-Autoren die Befähigung, politische Verhältnisse zu ändern, nach der Wende leichthin zugesprochen.⁴

Trotz der zahlreichen Unterschriften aber, die der Aufruf "Für unser Land" trug, erwies er sich als unzeitgemäß. Mit Händen und Füßen stimmte das Volk der DDR für eine Wiedervereinigung der beiden deutschen Staaten. Doch die Ressentiments auf beiden Seiten, die nicht immer gegen die Wiedervereinigung, doch oft gegen ihr Tempo, ihre Überstürztheit gerichtet waren, schwelten auf beiden Seiten weiter.⁵ Als im Juni 1990 Christa Wolfs Erzählung *Was bleibt*

¹ Für eine ausführliche Darstellung und Analyse der Kundgebung auf dem Alexanderplatz und des Aufrufs "Für unser Land" siehe Julia Kormann: *Literatur und Wende. Ostdeutsche Autorinnen und Autoren nach 1989*, Wiesbaden 1999, S. 71 - 79.

² Wolfgang Emmerich: *Kleine Literaturgeschichte der DDR, Erweiterte Neuausgabe*, Leipzig 1996, S. 436.

³ Vgl. Krauss, Hannes und Vogt, Jochen: "Staatsdichter, Volkserzieher, Dissidenten? Entstehung, Untergang und Fortdauer eines Berufsbildes". In: *Der Deutschunterricht* 5/1996, S. 71.

⁴ Etwa dann, wenn in den westdeutschen Feuilletons angenommen wird, Christa Wolfs Roman *Was bleibt* hätte "der Staatssicherheit [...] Schaden zufügen können". (Frank Schirmacher: "'Dem Druck des härteren, strenger Lebens standhalten' - Auch eine Studie über den autoritären Charakter. Christa Wolfs Aufsätze, Reden und ihre jüngste Erzählung 'Was bleibt'". In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 2.6.1990.)

⁵ Dem Aufruf "Für unser Land" stehen die Anti-Wiedervereinigungs-Demonstrationen im Westen gegenüber. Vgl. auch die Aussage von Françoise Barthélemy und Lutz Winckler:

erschien, traf er auf große Erwartungen. Wurde hier mit der DDR endlich offen abgerechnet? Wurde die Wiedervereinigung thematisiert, vielleicht auch offen kritisiert? Stattdessen entpuppte *Was bleibt* sich als verhaltenes, sehr persönliches Bändchen, ohne große Enthüllungen oder Anklagen. *Was bleibt* beschreibt einen Tag im Leben einer Christa Wolf zum Verwechseln ähnlichen Schriftstellerin, die vom Staatssicherheitsdienst der DDR beschattet wird. Der Vorgang ist auffallend banal, bestimmt von Alltäglichkeit und Routine. Der Tag der Schriftstellerin selbst entbehrt aufregender oder gefährlicher Höhepunkte, auch bleibt die Observation im Roman ohne Folgen. Mit Gleichmut gelesen, ist vor allem anderen augenfällig, wie zurückhaltend, geradezu still das Buch ist. Nichts aber lag den Lesern zu dieser Zeit ferner als Gleichmut. Über Nacht wurde Christa Wolf zur Schnittstelle hoch aufflammender Emotionen. Sie sei doch bis zuletzt eine Fürsprecherin des Staates gewesen - hier wird ihre Teilnahme an dem Aufruf "Für unser Land" bedeutsam - sie habe die DDR nicht verlassen, sie sei in ihren Werken für den Staat eingetreten und habe die damit verbundenen Privilegien genossen, nun aber wolle sie sich als ein Opfer des Staatssicherheitsdienstes darstellen. "Heuchlerin" und "Staatsdichterin" sind die Begriffe, in denen die Anwürfe kulminieren.⁶ Doch Christa Wolf und *Was bleibt* werden im Nu selbst zu Begriffen, Synonymen für alle DDR-Autoren und alle DDR-Literatur in einer sich wie ein Lauffeuer durch die Medien ausbreitenden Diskussion - der Literaturstreit ist entbrannt.

Seinen nächsten Höhepunkt bildet die Literaturbeilage, die die *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, eine der auflagenstärksten westdeutschen Tageszeitungen, zur Buchmesse herausbrachte. Am Vorabend der Wiedervereinigung, dem 2.10.1990, wird darin das "Ende der Literatur der Bundesrepublik" erklärt.⁷ Nicht allein die Literatur der DDR sei, zugleich mit dem Staat, zu Ende. Auch die Literatur der BRD habe sich an sozialistischen Utopien orientiert, die durch die Gegenwart überholt worden seien, behauptet Frank Schirrmacher in seinem Artikel. Die namhaften Nachkriegsliteraten der BRD (Günter Grass und Heinrich Böll z.B.) seien in der Aufarbeitung der faschistischen Vergangenheit und in der Kritik des westdeutschen Staates als seiner Fortsetzung versteinert, die subversive, progressive Kritik im Westen sei über die letzten Dekaden hinweg zu einem Monument ihrer selbst erstarrt. Auf die Formel "Gesinnungsästhetik" wird dieser Punkt kurze Zeit später von Ulrich Greiner in der *Zeit* gebracht.⁸ Nicht die ästhetische, literarische Qualität sei maßgebend für die Rezeption von Literatur gewesen, sondern daß in ihr

"Keiner der befragten AutorInnen setzt sich für die Wiedervereinigung ein". (*Mein Deutschland findet sich in keinem Atlas. Schriftsteller aus beiden deutschen Staaten über ihr nationales Selbstverständnis*, hg. von Françoise Barthélemy und Lutz Winckler, Frankfurt am Main 1990, S. 9.)

⁶ Vgl. Ulrich Greiner: "Mangel an Feingefühl". In: *Die Zeit*, 1.6.1990.

⁷ Frank Schirrmacher: "Abschied von der Literatur der Bundesrepublik: neue Pässe, neue Identitäten, neue Lebensläufe; über die Kündigung einiger Mythen des westdeutschen Bewußtseins". In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 2.10.1990.

⁸ Ulrich Greiner: "Die deutsche Gesinnungsästhetik. Noch einmal: Christa Wolf und der deutsche Literaturstreit. Eine Zwischenbilanz". In: *Die Zeit*, 2.11.1990.

die 'richtige' Gesinnung laut würde. Damit wird rückblickend die gesamte Literatur der DDR und der BRD abqualifiziert, und Weichen für eine Literatur der Zukunft werden gestellt, die mit beiden Traditionen bricht.⁹

Natürlich bleiben diese Verlautbarungen genauso wenig unwidersprochen, wie es die Anwürfe gegen Christa Wolf geblieben waren. Der Literaturstreit ist heftig, polemisch und umfasst eine fast unüberschaubare Vielzahl von Stimmen. Tatsächlich ist der Streit die "erste wirklich offene Auseinandersetzung zwischen Intellektuellen aus 2 Systemen", wie Günther Kunert es zutreffend formuliert,¹⁰ und als solche nicht nur notwendig, sondern auch besonders bedeutsam. Als im Herbst 1991 die heimliche Stasi-Mitgliedschaft von jungen, bis dahin als subversiv geltenden DDR-Autoren ins Rampenlicht rückt und den Literaturstreit aus den Schlagzeilen verdrängt, ist dieser "weder geschlichtet noch beendet", wie Thomas Anz feststellt.¹¹ Die in ihm laut gewordenen Ansätze und Fragen sind relevant, "produktiv [und] von hohem Niveau".¹²

Die einzelnen Aspekte des Literaturstreits müssen allerdings erst entwirrt werden. An oberster Stelle steht dabei das Verhältnis von Geist und Macht, Literatur und Politik, das im Literaturstreit heftig debattiert wird. Ebenso wichtig aber ist die Frage, ob und wie die Wende von 1989 die Literatur verändert.

Es muß der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* und der *Zeit* in dem Punkt zugestimmt werden, daß die Literatur der BRD wie die der DDR eng verknüpft waren mit der politischen Haltung der Autoren. So war es ja, um nur ein Beispiel zu nennen, durchaus üblich einen Schriftsteller wie Heinrich Böll als kritisch und 'links' zu beschreiben. Unbestreitbar ist auch, daß die politischen Umwälzungen der Wiedervereinigung an den Positionen zwangsläufig rütteln müssen. Kategorien müssen neu definiert werden; der real existierende "sozialistische" Staat liegt in Scherben, die soziale Utopie ist diskreditiert. Keinesfalls können die Autoren an diesen Ereignissen schlicht vorübergehen.

Die Literatur hatte in der DDR eine enorme Bedeutung - nicht ohne Grund entwickelte sich der Begriff vom 'Leseland DDR'. Daß die Literatur in der DDR wesentlich massiver gefördert wurde als in der BRD, beruhte auf dem Glauben kommunistischer Führer an die 'Macht

⁹ Die "Deutung der literarischen Vergangenheit und [...] die Durchsetzung einer Lesart [...] ist keine akademische Frage", wie Ulrich Greiner feststellt. "Wer bestimmt, was gewesen ist, der bestimmt auch, was sein wird". (Greiner, "Gesinnungsästhetik".)

¹⁰ Günther Kunert: "Weltfremd und blind". In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 30.6.1990.

¹¹ "Es geht nicht um Christa Wolf". *Der Literaturstreit im vereinten Deutschland*, hg. von Thomas Anz, München 1991, S. 26. Vgl. auch Lennart Koch, der den Literaturstreit bis 1999 fortgeführt sieht. (Lennart Koch: *Ästhetik der Moral bei Christa Wolf und Monika Maron. Der Literaturstreit von der Wende bis zum Ende der neunziger Jahre*. Schriften zur Europa und Deutschlandforschung, Bd.8. Europäischer Verlag der Wissenschaften, Peter Lang GmbH, Frankfurt am Main 2001, S. 7.)

¹² "Es geht nicht um Christa Wolf", S. 26.

der Literatur', der in die Parteiprogrammatik Eingang fand, wie Hans Noll es formuliert.¹³ Die Bedeutung der Literatur ging jedoch beileibe nicht in ihrer staatskonstitutiven Rolle auf. Noch viel größere Hoffnungen knüpften sich von Seiten der Leser an sie, der Glaube an die Macht der Literatur wurde von den Lesern in der DDR durchaus geteilt. Andreas Öhler spricht vom "Vertrauen in die Literatur", das die Bürger hatten, und aus dem den "Ost-Autoren [...] eine soziale Funktion" zugewachsen ist.¹⁴ So hatte die Literatur in der DDR klare, wenn auch widersprüchliche Funktionen - von Staates wegen, das Volk zu guten Bürgern zu erziehen, von Volkes wegen aber, der Bürokratie und Schikane des Staates entgegenzutreten.¹⁵

Auch in der BRD verstand die Literatur sich als staatskritisch und zugleich als gesellschaftskritisch. Wie H.M. Enzensberger zusammenfasst, "je mehr die westdeutsche Gesellschaft sich stabilisierte, desto dringender verlangte sie nach Gesellschaftskritik in der Literatur".¹⁶ In der BRD geriet die Literatur jedoch in eine isolierte Position, weder wurde sie breit rezipiert, noch konnte sie sich als Sprachrohr der Leserschaft verstehen. Die aus der Isolation erwachsende Ohnmacht wurde von niemandem stärker empfunden als von den Literaten selbst. Das zeigt sich, um ein Beispiel zu nennen, etwa in Günter Grass' harschem Wort von den Schriftstellern als "schreibenden Hofnarren".¹⁷

Trotz dieses Geltungsunterschieds war aber der Literatur in Ost wie West ihre kritische Funktion gemein. Bei allen Unterschieden im Detail, schreiben auch Hannes Krauss und Jochen Vogt, war die Rolle der Autoren im Osten wie im Westen durch die strukturelle Gemeinsamkeit geprägt, daß das 'Amt des Dichters' politisch aufgeladen war.¹⁸ Daß nun nach der Wende die politischen Parameter versetzt sind, kann nicht ohne Folgen für die Literatur bleiben. Die Wende verändert insbesondere die Rolle der DDR-Schriftsteller. Der Referenzrahmen der Literatur in der DDR, nämlich die DDR selbst, fällt weg. Den Autoren kamen ihre Gegenstände, Stoffe und Leser

¹³ Vgl. Hans Noll: "Das lächerliche Pathos alter Schwärmer". In: *Die Welt*, 12.5.1990.

¹⁴ Andreas Öhler: "Deutschland, einig Leseland? Leseverhalten / Gibt es zwischen den alten und neuen Bundesländern noch Unterschiede?" In: *Rheinischer Merkur*, 22.3.2002. Öhlers Analyse nach beruhte das Vertrauen in die Literatur, das die DDR-Leser zeigten, darauf, daß die Literatur "realistisch" war und mit dem realen Leben zu tun hatte, im Gegensatz zu der Schönfärberei von offizieller Seite.

Vgl. hierzu auch Michael Hierholzer, der von den Schriftstellern als "Mahner", als "moralische Instanz, als öffentliche Figur" spricht. (Michael Hierholzer: "Der Literaturbetrieb in Deutschland ist ein anderer geworden". In: *Basis-Info IN-Press* 34-2001, Goethe-Institut Inter Nationes, Januar 2002.)

¹⁵ Auf den Begriff der "Doppelrolle" von DDR-Autoren bringen dies Hannes Krauss und Jochen Vogt. Vgl. Krauss/Vogt, S. 73.

¹⁶ Hans Magnus Enzensberger: "Gemeinplätze, die Neueste Literatur betreffend". In: *Poesie und Politik*, hg. von Wolfgang Kutteneuler, Stuttgart 1973, S. 322.

¹⁷ Günter Grass: "Vom mangelnden Selbstvertrauen der schreibenden Hofnarren unter Berücksichtigung nicht vorhandener Höfe". In: *Poesie und Politik*, S. 341ff.

¹⁸ Vgl. Krauss/Vogt, a.a.O., S. 69.

abhanden,¹⁹ ihre Veröffentlichungen werden plötzlich einer neuen Konkurrenz gegenüber gestellt, die Existenz der Verlage ist bedroht und vor allem die Funktion der Literatur in der DDR, ihr „Widerspruchsmonopol“,²⁰ ist beendet.²¹ In welcher Position zum Staat und zur Gesellschaft sieht die Literatur nach der Wiedervereinigung sich selbst, und welche Funktion kann sie übernehmen?²² Weder den Autoren im Westen noch im Osten ist es möglich, ihr nächstes Werk zu schreiben, als hätte die Wiedervereinigung nicht stattgefunden, als sei nichts geschehen. Ist das aber - wie die tonangebenden westdeutschen Feuilletons es prophezeien - gleichbedeutend mit einem 'Ende der Literatur', wie sie sich seit den fünfziger Jahren in der DDR und der BRD entwickelt hat?

Die vorliegende Arbeit versucht zu erkunden, inwieweit die politische Wende der Jahre um 1990 auch in der Literatur neue Verhältnisse und Orientierungen gezeitigt hat und inwieweit die politischen Veränderungen zu der Entfaltung eines neuen Selbstverständnisses in der Literatur geführt haben. Ein wichtiges Moment dieses Fragenkomplexes ist die „Krise der Utopie“, von der Ursula Heukenkamp spricht.²³ Auch wenn die Realität in der DDR dem niemals wirklich gerecht wurde, sie barg dennoch das Versprechen auf soziale Gleichheit und Gerechtigkeit, und der Untergang der DDR bedeutet einen Verlust dieser gemeinsamen, wenngleich unverwirklichten Vision.²⁴ Hier stellt sich die Frage, ob die sozialistische Utopie durch das gescheiterte 'praktische Experiment DDR' an ihr Ende gelangt ist,²⁵ ob Literatur von nun an ohne Utopie auskommt, oder welche neue Utopie an ihre Stelle tritt.

Im ersten Teil der vorliegenden Arbeit werden die verschiedenen Positionen und Argumente des Literaturstreits geordnet, analysiert und auf die Erwartungen an die Literatur hin untersucht, die sich in ihm aussprechen. Auf der Grundlage der zahlreichen und expliziten Äußerungen von Autoren im Rahmen des Literaturstreits, die das Selbstverständnis der Schriftsteller aufzeigen und Perspektiven für die Literatur entfalten, sollen die Werke unter die

¹⁹ Vgl. auch Krauss, Hannes: „Literatur - Wende - Literatur“. In: *Der Deutschunterricht* 4/1999.

²⁰ Vgl. Krauss/Vogt, S. 75.

²¹ Vgl. Kormann, S. 189 - 192.

²² Vgl. auch Krauss/Vogt, S. 75.

²³ Ursula Heukenkamp: „Von *Utopia* nach *Afrika*. Utopisches Denken in der Krise der Utopie“. In: *Literatur in der DDR. Rückblicke*, (TEXT + KRITIK Sonderband), hg. von Heinz Ludwig Arnold, München 1991, S. 184.

²⁴ Dies drückt sich etwa in den Zeilen von Volker Braun aus:

„Was ich niemals besaß, wird mir entrissen.
Was ich nicht lebte, werd ich ewig missen. [...]
Und unverständlich wird mein ganzer Text“.

(Volker Braun: „Das Eigentum“. In: *Luftfracht. Internationale Poesie 1940 - 1990*, hg. von H. Hartung, Frankfurt/Main 1991, S. 377. (Zuerst in: *Die Zeit*, 10.8.1990.))

²⁵ Vgl. Wolf Biermann: „Nur wer sich ändert, bleibt sich treu. Der Streit um Christa Wolf, das Ende der DDR, das Elend der Intellektuellen, das alles ist auch komisch“. In: *Die Zeit*, 24.8.1990.

Lupe genommen werden, in denen sich die theoretischen Ansprüche realisieren sollten. Ein Werk vermag jedoch durchaus von den theoretischen Äußerungen seines Autors abzuweichen, es kann zu eigenständigen Aussagen gelangen und Wirkungen erzielen, die der Autor nicht im Blick hatte.²⁶ In welcher Weise die veränderte Lage und neue Perspektiven die Literatur selbst, ihre Themen, Schreibstile und Kompositionstechniken verändern, soll im zweiten Teil der vorliegenden Arbeit an der Lektüre exemplarischer Werke aus den Jahren nach der Wiedervereinigung untersucht werden.

Die Wende hat sich als besonders "literaturträchtig" erwiesen, um Hannes Krauss Ausdruck zu gebrauchen.²⁷ Es erschien jedoch angeraten, den Anspruch der Breite - von Vollständigkeit könnte ohnehin nicht gesprochen werden - zugunsten einer detaillierten und ausführlichen Textanalyse von nur einigen Autorinnen und Autoren aufzugeben. Die Auswahl der hier vorgestellten Werke orientiert sich an mehreren Gesichtspunkten. Nach all den theoretischen und literaturtheoretischen Äußerungen von Autoren, nach all der Prominenz, die der Literatur im Literaturstreit zuteil geworden ist, wurde jedes neu erscheinende literarische Werk mit hochgespannten Erwartungen aufgenommen. Auch wenn man nicht nach dem "Wenderoman" ruft, wie es die Feuilletons getan haben, so macht doch der brisante Zeitpunkt ihres Erscheinens nur wenige Jahre nach der Wende die Bücher besonders interessant. Sie versprechen einen Einblick in den Prozeß des Abschieds von der Vergangenheit, und des Anfangs einer sich verändernden Realität, wie Julia Kormann zusammenfasst.²⁸ Die hier für eine detaillierte Betrachtung ausgewählten Werke thematisieren darüberhinaus - wenn auch auf jeweils sehr unterschiedliche Weise - die aktuellen politischen Ereignisse. Die Bücher von Monika Maron, Brigitte Burmeister, F.C. Delius, Günter Grass, Hanns-Josef Ortheil und Kurt Drawert beschäftigen sich direkt mit der Wiedervereinigung und ihren Folgen. Nicht zuletzt auch stehen alle diese Texte gleich vom Zeitpunkt ihres Erscheinens an im Zentrum des literarischen Diskurses.²⁹

Endgültige Antworten auf die drängenden Fragen der Literatur sind von einem Werk ebensowenig zu erwarten wie eine kohärente Repräsentanz von Zeitgeschichte. Andererseits aber entsteht Literatur "nicht in einer abgeschlossenen Kammer",³⁰ sie steht unweigerlich in

²⁶ Julia Kormann hebt ebenfalls hervor, daß die außerliterarischen Debatten von dem literarischen Diskurs, den die Texte selbst entfalten, unterschieden werden müssen. (Vgl. Kormann, S. 35.)

²⁷ Zur Fülle der Wendeliteratur vgl. auch Julia Kormann (a.a.O., S. 14), und Hannes Krauss: "Literatur - Wende - Literatur". In: *Der Deutschunterricht*, 4/1999, S. 37.

²⁸ Vgl. Kormann, S. 18.

²⁹ Vgl. etwa Volker Wehdeking: *Die deutsche Einheit und die Schriftsteller. Literarische Verarbeitung der Wende seit 1989*. Stuttgart/Berlin/Köln 1995.

³⁰ Wolfgang Emmerich: "Für eine andere Wahrnehmung der DDR-Literatur: Neue Kontexte, neue Paradigmen, ein neuer Kanon". In: *Geist und Macht*, German Monitor No. 29, hg. von Alexander Goodbody und Dennis Tate, Amsterdam/Atlanta 1992, S. 20.

Zusammenhängen ihrer Zeit. "Selten [...] waren für Schriftsteller die Zeiten so günstig", schreibt F.C. Delius.³¹ Selten war Literatur so interessant.

³¹ F.C. Delius: "Gute Zeiten Fragezeichen". In: *Dimension². Contemporary German-Language Literature*. Kilgore, Texas. Vol. 1, Number 3, September 1994, S. 444 - 451.

TEIL EINS:

ANSICHTEN DES LITERATURSTREITS

Der deutsch-deutsche Literaturstreit ging schon während seines Verlaufs als Begriff in die Literaturgeschichte ein.¹ Sobald aber einzelne Dokumente und Beiträge aus dem Literaturstreit herangezogen werden, entsteht als allererstes der Eindruck eines heillosen Durcheinanders. Keine chronologische Entwicklung eines Argumentationsganges steht da vor Augen, in dem ein Aspekt aufgeworfen und von dem nächsten Beitrag beantwortet würde, sondern stattdessen polemische Gleichzeitigkeit, eine große Menge ganz unterschiedlicher Beiträge mit zahllosen Überschneidungen und Wiederholungen, Vor- und Rückgriffen. Nicht zuletzt der unterschiedliche Publikationszeitraum der einzelnen Beiträge, in tages-, wochen- und monatsgebundenen Medien, trägt dazu bei.

Ganz zu recht konstatiert Thomas Anz, Herausgeber einer der beiden ersten Anthologien zum Literaturstreit, daß der Streit kaum solche Dimensionen angenommen hätte, wenn es in ihm nicht um vieles zugleich gegangen wäre.² Der außerordentlich hohe qualitative Modus des Literaturstreits,³ sein Facettenreichtum und seine Tiefe entstammen somit nicht zuletzt eben jenem Durcheinander von vielen verschiedenen Stimmen. "Kurz, so viel Spannung war nie", wie F.C. Delius konstatiert.⁴ Von seinem Anfang an präsentiert sich der Literaturstreit als ein vielversprechendes Untersuchungsfeld.

Die überraschende Heftigkeit der Debatte gewährleistet ihre Unmittelbarkeit, ihre Verankerung im Hier und Jetzt. Literatur, als Objekt des Streits, ist für einen Augenblick nicht das Medium kontemplativer Betrachtung, sondern brodelnder Emotionen. Wirklichkeitsnah und oft unwillkürlich realistisch bietet der Literaturstreit einen Querschnitt durch die gegenwärtige Lage der Literatur. Die Forderungen nach einer Literatur, die das wirkliche Leben so zeigt wie es ist, die den Leser betrifft und aktiv einbezieht - in den *Bottroper Protokollen* von Erika Runge und Wallraffs *Reportagen* werden sie nicht so sehr eingelöst, wie im Literaturstreit: Die Leser sind zugleich die Autoren und montieren einen Baukasten-Text, der sich erst im neuerlichen Lesen und gemäß der Auswahl, die dabei getroffen wird, konstituiert. Damit ist der Literaturstreit selbst der vielleicht modernste Text, der je veröffentlicht wurde. Zugleich bietet er ein ungeschminktes, unredigiertes Bild der tatsächlichen Verhältnisse - der Verhältnisse der Autoren zur Literatur, zur Gegenwart und zueinander. So konstatiert beispielsweise Martin Ahrends, daß sich die Autoren

¹ So erschienen schon im Jahre 1991 zwei Anthologien zum Literaturstreit, *"Es geht nicht um Christa Wolf"* und *Der deutsch-deutsche Literaturstreit*. Vgl. auch Emmerich, *Literaturgeschichte der DDR*, a.a.O., S. 462.

² *"Es geht nicht um Christa Wolf"*, a.a.O., S. 10.

³ Vgl. Koch, a.a.O., S. 7.

⁴ Delius, "Gute Zeiten Fragezeichen", a.a.O., S. 446.

aus Ost und West im Streit endlich näher kämen, nachdem die "Grenzen der falschen Rücksichtnahme" gefallen seien.⁵ All die gegenseitige Unkenntnis der tatsächlichen Lebensweisen, die falschen Einschätzungen, Miß- und Unverständnisse werden endlich zur Sprache gebracht. Ganz bestimmt verläuft die Debatte zum Teil beunruhigend hitzig und polemisch, zum Teil auch unsachlich; das Wesentliche aber bleibt, daß trotz alledem unverkennbar eine Auseinandersetzung stattfindet. Auch Wolf Biermann nennt den Streit "fällig",⁶ Günter de Bruyn "eine Notwendigkeit".⁷ Julia Kormann spricht von dem Literaturstreit als einem notwendigen "Klärungsprozeß".⁸ Der böse Tonfall des Literaturstreits wird daher ganz zu Unrecht beklagt.⁹

Bei alledem sollte nicht außer Sicht geraten, daß der Literaturstreit erst durch die politische Wiedervereinigung der beiden deutschen Staaten möglich wurde. Während die politische und wirtschaftliche Bedeutung der Wiedervereinigung in den entsprechenden Spalten der Medien diskutiert wurde, verlautbart sich im Literaturstreit allein die geistige und emotionale Seite. Hinter der Frage: Wie reagieren die Autoren auf die neue Situation, so bemerkt auch F.C. Delius, steht die Frage: "Wie reagiert die Gesellschaft?"¹⁰

So wie die politische Wiedervereinigung nicht von einem Tag auf den anderen geschieht, so bahnt auch der Literaturstreit sich in den Jahren vor 1989 bereits an. Vorläufer des Streits reichen bis 1987 zurück: Schon da, als ein Ende der DDR noch nicht abzusehen war, fällt das Schlagwort "Staatsdichterin" in Bezug auf Christa Wolf,¹¹ schon da bezeichnet Marcel Reich-Ranicki sie als überschätzt, mutlos und unglaublich.¹² Daß diese Worte zwei Jahre später ganz anders klingen, und ein ganz anderes Echo finden, liegt an den veränderten *politischen* Verhältnissen.

Thomas Anz verlegt den Beginn der Debatte noch um vieles weiter zurück und sieht in ihr eine Wiederaufnahme von Fragen, wie sie in und nach der Zeit des Nationalsozialismus um die Exilliteratur und um jene Schriftsteller geführt wurden, die in Deutschland geblieben waren.¹³ Er erinnert auch an den von Emil Staiger ins Leben gerufenen "Zürcher Literaturstreit" Ende der sechziger Jahre, in dem eine das Gemeine und Scheußliche des wirklichen Lebens darstellende

⁵ Martin Ahrends: "Ach, ihr süßen Wessis". In: *Der Sonntag*, 1.7.1990.

⁶ Biermann, "Nur wer sich ändert, bleibt sich treu", a.a.O.

⁷ Günter de Bruyn: "Jubelschreie, Trauergesänge". In: *Die Zeit*, 7.9.1990. Günter de Bruyn ist es auch, der herausstreicht, wie vieles die Kontrahenten gemeinsam haben.

⁸ Kormann, S. 61.

⁹ Vgl. z.B. Walter Jens: "Noch weit entfernt von Streitkultur". In: *Neues Deutschland*, 13.6.1990.

¹⁰ Delius, "Gute Zeiten Fragezeichen", S. 446.

¹¹ Vgl. "Es geht nicht um Christa Wolf", S. 29; auch Emmerich, *Literaturgeschichte der DDR*, S. 464 und Keith Bullivant: *The Future of German Literature*, Oxford 1994, S. 2.

¹² Vgl. Bullivant, S. 2.

¹³ Vgl. "Es geht nicht um Christa Wolf", S. 20.

Literatur einem an Schiller orientierten Literaturideal entgegengesetzt wurde.¹⁴ In der Tat ist das „Verhältnis von Literatur und Moral [...] in der Geschichte der Literatur immer wieder diskutiert“ worden, wie Lennart Koch richtig befindet.¹⁵

Dieser Rückbezug veranlasst einige Teilnehmer der Debatte zu der Aussage, es gäbe hier „kein Argument, das nicht 50 Jahre alt“ wäre.¹⁶ Wenn das auch für viele einzelne Argumente richtig ist, so muß doch festgehalten werden, daß alte Argumente hier in einen neuen geschichtlichen Kontext treten und dies die bewegte Debatte hervorzurufen und mehrere Jahre lang am Leben zu erhalten vermochte. Trotz aller Verflechtungen mit früheren Debatten, und inmitten der sich seit dem Herbst 1989 langsam ausbreitenden Diskussion um die DDR-Literatur, bricht das, was mittlerweile als „der Literaturstreit“ bekannt ist, mit dem Paukenschlag los, den die Veröffentlichung von Christa Wolfs *Was bleibt* setzt.¹⁷ Die Publikation, ihre Rezensionen und die Flut von Gegenstimmen, die diese Rezensionen hervorrufen, bilden die erste Phase des Literaturstreits. Sie beginnt im Juni und erstreckt sich bis zum Oktober 1990. Der zeitlich knappe Rahmen von nur vier Monaten umfasst gleichwohl hunderte von Beiträgen. Kaum ein Tag vergeht ohne einen oder sogar mehrere Kommentare in den entsprechenden Medien.

Noch vor der Veröffentlichung von *Was bleibt* am 5. Juni erschienen bereits drei Rezensionen, ein in der westdeutschen Literaturkritik höchst ungewöhnlicher Vorgang. In der *Zeit* eine Doppelrezension, Pro und Contra, von Volker Hage und Ulrich Greiner.¹⁸ Von noch größerer Prägnanz ist die am folgenden Tag in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* erscheinende Kritik, die sich nicht allein mit *Was bleibt*, sondern mit den „sechs Büchern von und über Christa Wolf“ befasst, die „seit dem November 1989 erschienen“.¹⁹ Das Wort Abrechnung drängt sich hier auf. Die Rezension selbst läßt keinen Zweifel, daß die Abrechnung exemplarisch für alle DDR-Autoren sein soll: „Der exemplarische Fall Christa Wolf“, heißt es da, sei typisch für „so viele andere Intellektuelle ihrer Generation“. Die „exemplarische Biographie dieser Schriftstellerin“, die ein „familiäres, fast intimes Verhältnis zu ihrem Staat“ unterhalten habe, wird nun an den Pranger gestellt.

¹⁴ Vgl. *Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart*, hg. von Wilfried Barner, München 1994, S. 355; vgl. auch „Der Zürcher Literaturstreit. Eine Dokumentation“. In: *Sprache im technischen Zeitalter*, Heft 22, 1967.

¹⁵ Koch, S. 6.

¹⁶ Matthias Greffrath in der *Zeit* vom 9.11.1990. Zit. nach „*Es geht nicht um Christa Wolf*“, S. 17.

¹⁷ Christa Wolf: *Was bleibt. Erzählung*, Berlin 1990. Vgl. Emmerich, *Literaturgeschichte der DDR*, S. 464f., und Bullivant, S. 1.

¹⁸ „Was bleibt. Bleibt was? Pro und Contra: eine Zeit-Kontroverse über Christa Wolf und ihre neue Erzählung. Ulrich Greiner, „Mangel an Feingefühl“. Volker Hage, „Kunstvolle Prosa.“ In: *Die Zeit*, 1.6.1990.

¹⁹ Frank Schirrmacher, „‘Dem Druck des härteren, strengeren Lebens standhalten’ - Auch eine Studie über den autoritären Charakter. Christa Wolfs Aufsätze, Reden und ihre jüngste Erzählung ‘Was bleibt’“. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 2.6.1990.

Die exemplarische Abrechnung formuliert in erster Linie den Vorwurf, daß die DDR-Autoren sich in keine klare, öffentliche Opposition zu dem System gestellt hätten, in dem sie lebten. Sie trügen Mitverantwortung, da sie zum Bleiben aufgefordert hätten und die Verbrechen des Staates verharmlosten, wenn nicht gar sanktionierten. Als ein Beispiel nennt Schirmmacher hier den Aufruf des Deutschen Schriftstellerverbandes am 17.6.1953, der sich klar gegen die Aufständischen stellte. Dieses Verhalten, so Schirmmacher weiter, sei aber nicht nur ein politischer Irrtum gewesen, sondern erschiene bei genauerem Hinsehen als Opportunismus, denn ihre Staatstreue hätte den DDR-Autoren zu Privilegien verholfen; dazu gehöre nicht zuletzt das Privileg der Reisefreiheit. Zugleich, und auch darin opportunistisch, hätte laut Schirmmacher die DDR-Literatur Anspruch erhoben, als staatskritisch zu gelten, aufgrund eines allgemein gehaltenen Zweifels und einer vagen Trauer, von denen ihre, und insbesondere Christa Wolfs Texte, geprägt seien. Opportunistisch also nach allen Seiten hin, darin kulminiert die Kritik an den DDR-Autoren - und nirgendwo zeige der Opportunismus sich so deutlich, wie in der Veröffentlichung von Christa Wolfs jüngster Erzählung.

Den gleichen Vorwurf erhebt Ulrich Greiners Kritik in der *Zeit*. Nicht zuletzt die Zeitgleichheit der Rezensionen veranlasst viele der sich angegriffen fühlenden DDR-Literaten, von einer "Hetzkampagne" oder "post-modernem McCarthyismus"²⁰ zu sprechen. In der Tat sind es die beiden auflagenstärksten, also meistgelesenen und einflußreichsten Feuilletons, die da zugleich ihre Stimmen erheben. Und diese Stimmen sind nicht nur zeitgleich, sondern auch einhellig:²¹ Während die *Zeit* Christa Wolf "altbekannte machtgeschützte Innerlichkeit" vorwirft, spricht die *Frankfurter Allgemeine Zeitung* von einer "Variante der machtgeschützten deutschen Innerlichkeit"; ein "kleines Kapitel aus der langen Geschichte 'Deutsche Dichter und die Macht' nennt die *Zeit*, was die *Frankfurter Allgemeine Zeitung* als "Unglücksverhältnis des deutschen Intellektuellen mit der Macht" bezeichnet.

Daß ausgerechnet die Erzählung *Was bleibt*, und gerade im Juni 1990, den Literaturstreit entfacht, ist nichts weniger als ein Zufall. Wenn das eigentliche Thema Literatur und Politik, "Deutsche Dichter und die Macht" heißt, wie Greiner in seinem Artikel behauptet,²² so bietet Christa Wolfs Erzählung tatsächlich einen hervorragenden Anlass zu einer Auseinandersetzung mit diesem Thema. Die stark autobiographisch angelegte Hauptfigur einer Schriftstellerin findet

²⁰ Vgl. etwa Wolfgang Knorr: "Hexenjagd der Wendehälse? Christa W.: Die Konsequenz". In: *Die Weltwoche*, 28.6.1990, und Johannes Willms: "Die maßlose Empörung". In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 4.7.1990.

²¹ Volker Hages positive Kritik in der gleichen Ausgabe der *Zeit* fällt unter anderem deshalb kaum ins Gewicht, und wird so gut wie gar nicht wahrgenommen, weil sie sich der brisanten Punkte gar nicht annimmt.

²² Auch Lennart Koch nach gehört es zu den hervorstechendsten Qualitäten des Literaturstreits, daß in ihm die moralische Funktion der Literatur neu diskutiert wurde. (Vgl. Koch, S. 6.)

sich darin in Opposition zur SED-Macht. Zu einer Zeit, in der die DDR in Scherben fällt, liegt es durchaus nahe, die Erzählung als verspäteten Versuch einer Autorin zu lesen, sich zu salvieren und vor der Aufarbeitung der eigenen Rolle in einem totalitären Regime zu drücken.²³ Daher fallen *Frankfurter Allgemeine Zeitung* und *Zeit* auch das sofortige Verdikt vom "Versagen der Schriftsteller": Daß der Schriftsteller "nach der Erfahrung des Nationalsozialismus über eine stabile, antiautoritäre, kritische Gesinnung verfüge, die sich im Zweifelsfall bewährt", sei nur eine "Nachkriegslegende vieler deutscher Schriftsteller", so Schirmmacher.²⁴ Denn diejenigen DDR-Schriftsteller, die bis zuletzt in der DDR geblieben waren und an der sozialistischen Idee festgehalten haben, hätten keine kritische Gesinnung gezeigt, sondern stattdessen systematisch am Unrecht vorbeigeschrieben. Wohl hätten sie die BRD kritisiert, so wie alle kapitalistischen Systeme, nicht aber den eigenen Staat. Mit sträflichem Desinteresse für die Politik um sie herum hätten die Autoren nur sentimentale Kriterien auf den Staat angewandt. Daher stelle sich ein zweites Mal in diesem Jahrhundert die Frage, "wie blind Denken und Tat, Literatur und Welt füreinander" sein können.²⁵

Die Kernfrage hier lautet: Wie haben die Autoren in der DDR sich zu dem unmenschlichen, undemokratischen, unfreiheitlichen System verhalten, in dem sie lebten? Welche politische Rolle haben sie, die Intellektuellen, eingenommen? Das Verhalten eines Autors allerdings ist, als seine primäre Tätigkeit, das Schreiben. So wird Christa Wolfs couragiertes 'Privatverhalten', das ihre Verteidiger ins Feld führen,²⁶ gegenüber ihrem Stillschweigen im Werk für zu leicht befunden. Nicht die 'Bürgerin Christa Wolf', sondern die Autorin Christa Wolf wird examiniert.²⁷ Diese beiden Punkte klar zu trennen ist vielleicht bei wenigen Büchern so schwierig, wie bei *Was bleibt*. Autorin, Erzählerfigur und Bürgerin gehen in der Erzählung fließend ineinander über, in so starkem Maße, daß das biographische Interesse der Leser für die Verlagswerbung im Klappentext genutzt werden konnte.²⁸ Die Vermengung von Autor und Werk ist also gerade bei *Was bleibt* naheliegend oder doch zumindest verständlich, ebenso verständlich, wie der Umstand, daß die Examinierung des Werkes unentwegt in eine Examinierung der Autorin übergeht. Und doch reicht die eigentliche Frage über das mehr oder weniger moralisch integre Verhalten von Individuen weit hinaus. Haben die Autoren - zumindestens zwischen den Zeilen - gegen herrschendes Unrecht angeschrieben? Unter welchen Bedingungen, in welcher Form und mit welchem Ziel?

²³ Vgl. Matthias Matussek und Ulrich Schwarz: Gespräch mit Hermann Kant. In: *Der Spiegel*, 6.8.1990. Vgl. auch Emmerich, *Literaturgeschichte der DDR*, S. 465.

²⁴ Schirmmacher, "Dem Druck des härteren Lebens standhalten".

²⁵ Ebd.

²⁶ Vgl. Lew Kopelew: "Für Christa Wolf. Ein Brief an die 'Zeit', die 'FAZ' und die 'Welt'". In: *Die tageszeitung*, 14.6.1990.

²⁷ Vgl. Hellmuth Karasek: "'Selbstgemachte Konfitüre'". In: *Der Spiegel*, 25.6.1990.

²⁸ Ebd.

Offensichtlich ist eine schnelle Antwort auf diese Fragen nicht möglich. So lassen sich zunächst nicht die kritisierten Autoren in zwei Lager teilen, sondern die Kritiker - in solche, die Fragen nach moralischer Integrität und Verantwortung gestellt wissen wollen, und jene, die den ganzen Fragenkomplex ablehnen. Ähnlich der Debatte nach dem Zusammenbruch des Nationalsozialismus prallt die Auffassung, Literatur habe eine moralische Verantwortung, auf die Behauptung, Kunst sei nur sich selbst verpflichtet. Kunst sei nichts als Kunst, heißt es, sie bräuhete den Zeitläuften keine Rechnung zu tragen und könnte erst aus dem Abstand einiger zwanzig Jahre 'objektiv' beurteilt werden. Die Auseinandersetzung steht vom Anfang des Literaturstreits an im Raum, beginnend mit Volker Hages Beurteilung von *Was bleibt* als "wunderbare, kunstvolle Prosa"²⁹ in der *Zeit* vom 1.6.1990. Die Qualität eines Textes hänge doch wohl nicht von seinem Erscheinungstermin ab, behauptet Hage, und schließt, daß Christa Wolf nur durch eines berühmt geworden ist, "weltberühmt [...] durch ihre Arbeit, durch die Literatur." Indem Volker Hage hier *Was bleibt* als reines Sprachereignis feiert, reiht er das Werk in die Abteilung 'Ewige Werte' oder 'Weltliteratur'³⁰ ein, unter der stillschweigenden Voraussetzung, daß Weltliteratur apolitisch sei. Jede gesellschaftspolitische Relevanz wird der Erzählung damit abgesprochen. Das wird noch gesteigert in Martin Walsers Resümee, demnach alle Literatur unpolitisch sei,³¹ und einengend zugespitzt in Lew Kopelews kühner Behauptung, daß sich in der DDR Dichtung und Kunst letztlich unabhängig von Staatspolitik und herrschender Ideologie entwickelt hätten.³² Kopelew konstruiert damit einen Ort außerhalb der Gesellschaft, in dem die Kunst angesiedelt sein soll. "In der Kunst zählt nichts als die Kunst"³³ ist der folgerichtige Kulminationspunkt dieser Ansicht, ob der "Künstler ein Mitläufer war", sei für die Kunst bedeutungslos.³⁴ Ganz kategorisch äußert diese Ansicht sich in der Erklärung Uwe Wittstocks: "Welche moralischen oder ideologischen Sünden ein Schriftsteller auch auf sich geladen hat, das

²⁹ Volker Hage: "Kunstvolle Prosa". In: *Die Zeit*, 1.6.1990.

³⁰ Vgl. Heimo Schwilk: "Nachdenken über Christa W. Staatsdichterin, Staatssicherheit, Staatsverdruß: Christa Wolfs Erzählung *Was bleibt* ist das schonungslose Protokoll einer späten Einsicht". In: *Rheinischer Merkur/Christ und Welt*, Nr. 25, 22.6.1990.

³¹ "Sie sehen dem Roman, ob er nun gut oder schlecht ist, von links oder rechts nichts mehr an". (Martin Walser: "Die deutsche Einigung ist die Sache von uns allen. Darum gelingt sie". In: *Die Welt*, 11.7.1990).

³² Kopelew, "Für Christa Wolf".

³³ Wolf Jobst Siedler: "Realitätsfremde Melancholie". In: *Süddeutsche Zeitung*, 25.6.1990.

³⁴ Ebd.

Ähnliches bringt Rainer Kirsch vor:

"In der Literaturkritik galt hüben wie drüben die Abrede, ob Fontane den preußischen Adel geliebt habe, sei für die Qualität seiner Romane ohne Belang". (Rainer Kirsch: "Das alles hatten wir schon". In: *Süddeutsche Zeitung*, 25.6.1990).

Urteil über seine künstlerischen Qualitäten bleibt davon unberührt”.³⁵ Ethik, so Wittstock hier, sei ohne jeden Einfluß auf Ästhetik.

Eine andere, aber eng benachbarte Argumentationslinie wird von den Debattanten entwickelt, die der Literatur zwar nicht eine moralische Verantwortung, aber jegliche Wirkung absprechen. Am einsichtigsten wird das in Martin Ahrends Frage an *Zeit und Frankfurter Allgemeine Zeitung*: “Glaubt ihr wirklich, daß irgendein Buch [...] irgendeiner DDR-Behörde [...] irgendwelchen Schaden hätte zufügen können?”³⁶ Günther Kunert spricht sogar von einer enormen Überschätzung wie Selbstüberschätzung der Schriftsteller selbst, der jetzt, in Ost wie West, der verdiente Sturz vom Sockel folge.³⁷

Die Überzeugung von der Wirkungslosigkeit der Literatur kann ebenso zu der Schlußfolgerung führen, daß Kunst und Politik nichts miteinander zu tun hätten. Und doch ist die klare Trennlinie zwischen Ethik und Ästhetik, wie sie Wittstock etwa in seiner Erklärung propagiert, grundlegend verschieden von Ahrends oder Kunerts Überzeugung. Ihre “Einsicht in das eigene Unvermögen, ‘die Welt zu bewegen’“,³⁸ steht in einem klaren Zusammenhang des Scheiterns. Die Trennlinie zwischen Ethik und Ästhetik hingegen veranlasst Uwe Wittstock, immer wieder die Frage zu stellen, was “das Ganze”, der Literaturstreit, “mit Literatur zu tun” habe.³⁹ Denn ob die DDR-Literatur ein “unverwechselbares Charakteristikum” entwickelt habe, werde sich erst “aus dem Abstand einiger Jahrzehnte” klären lassen.⁴⁰ Dann, so sagt auch Konrad Franke voraus,

“werden wir [...] die Geschichte vom tomatenweintrinkenden Bischof in Hermann Kants Roman ‘Die Aula’ gern wieder lesen [...] Aber wissen wir das nicht jetzt schon? Und zählt das nicht? Ist das nicht sogar am Ende das Entscheidende?”⁴¹

Diese Zuversicht auf ein ‘Ende’ führt zu der Prognose, daß die Kunst sich selbst behaupte.⁴² Doch selbst 1994 noch, vier Jahre nach dem Beginn des Literaturstreits, musste dieses Moment weiter in die Zukunft projiziert werden, wie das 7. Dialogforum der Konrad-Adenauer-

³⁵ Uwe Wittstock: “Die Dichter und ihre Richter. Literaturstreit im Namen der Moral: Warum die Schriftsteller aus der DDR als Sündenböcke herhalten müssen”. In: *Süddeutsche Zeitung*, 6./7. 10.1990.

³⁶ Ahrends, a.a.O.

³⁷ Günther Kunert: “Der Sturz vom Sockel. Zum Streit der deutschen Autoren”. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 3.9.1990. Vgl. auch: Günther Kunert: “Weltfremd und blind. Zum Streit um die Literatur der DDR”. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 30.6.1990.

³⁸ Kunert, “Sturz vom Sockel”.

³⁹ Wittstock, a.a.O.

⁴⁰ Ebd.

⁴¹ Konrad Franke: “Fuchteln gilt nicht! Anmerkungen zur absurden These, die DDR-Literaturgeschichte müsse umgeschrieben werden”. In: *Süddeutsche Zeitung*, 2.12.1991.

⁴² Ebd.

Stiftung unter dem Titel "Vom Staatsbetrieb vereinnahmt - Lehren aus Literatur und Literaturgeschichte der SED-Zeit" zeigt. Abschließend heißt es da:

"Um grundlegende Einschätzungen über die Rolle von Schriftstellern in der DDR und über die ästhetische Qualität ihrer Produkte treffen zu können, braucht die Literaturwissenschaft noch Zeit und Ruhe".⁴³

Und auch Volker Wehdeking befindet sich 1995, in seinem Überblick über die literarische Verarbeitung der Wende: "Zu einer Neubewertung ist es noch sehr früh".⁴⁴

Die Problematik des ganzen Argumentationsgangs, der die Kunst nur um der Kunst willen gelten lassen will, wird an diesem Punkt ganz besonders deutlich. Der Ort und der Zeitpunkt, von dem aus eine Stellungnahme zur literarischen Qualität möglich sein soll, liegen immer anderswo. Ins Gesicht springt an dieser Stelle auch der Mangel an klaren ästhetischen Kriterien, an welchen die "literarische Qualität" eines Werkes gemessen werden könnte. Schirmmacher und Greiner behandeln in ihren Betrachtungen der deutschen Gegenwartsliteratur kaum ästhetische Fragen, noch nehmen sie eine ästhetische Wertung vor.⁴⁵ Die literarische Qualität wird als eine Art Wesenheit vorgestellt, die mit der Zeit immer größere Leuchtkraft gewinne. Daß ein solcher Umgang mit Literatur seit langem als problematisch gilt, wird hartnäckig ausgeklammert. Die Begriffe 'künstlerische und literarische Qualität' bleiben unbestimmt. Das Gleiche gilt für das 'Ende', von dem aus beurteilt werden soll, welche Werke lesenswert sind - als sei die Zeit, in der Staatspolitik und herrschende Ideologie Einfluß auf Dichtung und Kunst nahmen,⁴⁶ mit dem Zusammenbruch des SED-Regimes ein für alle mal abgeschlossen.

Die Abwesenheit von ästhetischen Kriterien ist weder auf den Literaturbetrieb beschränkt, noch eine Sondererscheinung des Literaturstreits. Walter Gresskamp ist einer der wenigen, der diese Abwesenheit schon während des Literaturstreits thematisiert: Sobald die Attacke auf die DDR-Kunst den Charakter "einer substantiellen ästhetischen Debatte annimmt, fehlt es entschieden an [...] Kriterien".⁴⁷ Auf Grund dessen werde sich auf Dauer alles das als Kunst behaupten, was einen Markt findet. Gresskamp zitiert die von Baseltitz vorgebrachte, derbe Beschimpfung der DDR-Maler und erblickt darin den

"Zorn des Emigranten darüber, daß sich der Kunstmarkt ausgerechnet für [...] die ehemaligen Gegner einer freien Konkurrenz geöffnet hat. Der Markt ist eben kein

⁴³ Cornelia Geißler: "Kein kühles Urteil mit erhitztem Kopf. Germanisten und Autoren diskutieren auf einem Forum über die Literatur aus der SED-Zeit". In: *Berliner Zeitung*, 25.1.1994.

⁴⁴ Wehdeking: *Die deutsche Einheit und die Schriftsteller*, a.a.O., S. 39.

⁴⁵ Vgl. hierzu auch Koch, S. 243.

⁴⁶ Vgl. Kopelew, "Für Christa Wolf".

⁴⁷ Walter Gresskamp: "Die unästhetische Demokratie. Zusammenwachsen wird auch, was nicht zusammengehört". In: *Die Zeit*, 28.9.1990.

verlässlicher Verbündeter, weil er nur nach dem Prinzip von Profit und Konkurrenz handelt”.⁴⁸

Durchsetzen wird sich, so vermutet Gresskamp, der “Kult des kleinsten gemeinsamen Nenners”, denn der Markt habe die Synthese aus Ethik und Ästhetik zersetzt.⁴⁹

Auch wenn das auf den Kunstbetrieb mit Galerien, Auktionen und Museen vielleicht direkter zutrifft als auf den Literaturbetrieb, so steht die Übertragbarkeit dieser Thesen doch außer Zweifel. In Abwesenheit von klaren ästhetischen Kriterien ist die Forderung nach Werken, die sich durch literarische Qualität allein auszeichnen sollen, ganz offensichtlich sinnlos. Überlässt man zudem das ästhetische Urteil der Zeit, lautet der einzig mögliche Schluß: Dasjenige, das sich durchgesetzt hat, wird schon Kunst sein. Nicht also die strahlende Wesenheit der künstlerischen Qualität wird sich durch die Zeit behaupten, sondern, um mit Wolfgang Emmerich zu sprechen, “vom Buchmarkt, von den Medien, von den Lehrplanmachern für Schulen” wird ein Kanon gesetzt.⁵⁰ Und warum sollte die Literaturgeschichtsschreibung sich da, fragt Wolfgang Emmerich zu recht, “nicht mit vielleicht besseren Gründen daran beteiligen?”⁵¹

Die besondere Situation der Literatur in der DDR war in der Tat dadurch bestimmt, daß Autoren wie Leser von der gesellschaftlichen Bedeutung und ihrer Wirksamkeit als moralische Instanz überzeugt waren. Nur von dieser Grundannahme aus sind die Anwürfe gegen Christa Wolf verständlich, ja überhaupt möglich. Die gesellschaftliche Relevanz der Literatur in der DDR dient von Anbeginn an vielen Teilnehmern der Debatte zum Ausgangspunkt ihrer Überlegungen. Ob die gesellschaftliche Verantwortung der Autoren einer politischen Wirksamkeit entspricht, oder ob die Autoren, die sich selbst für wichtig halten, nur unter “maßloser Selbstüberschätzung” leiden, wie Günther Kunert mehrfach mit Nachdruck darlegt,⁵² darauf kommt es dabei letztlich gar nicht an, wesentlich ist allein der Selbstanspruch der Literatur. Das Selbstbild der Autoren und die Erwartung der Leser verlangen eine Literatur, die sich mit geschichtlicher Wirklichkeit und Gegenwart konstruktiv auseinandersetzt. Deshalb verlangt Wolfram Schütte gleich zu Beginn des Literaturstreits, als Erwiderung auf den Artikel in der *Frankfurter Allgemeinen* vom 2.6.1990, eine “radikale Historisierung”⁵³ der ästhetischen Debatte. Der Versuch, das literarische Werk vom politischen Zeitgeschehen zu trennen, sei unsinnig: “Der politische Halbschatten, in dem die ästhetischen Produkte der Literatur der DDR entstanden”, war eben “der poetische Raum Christa

⁴⁸ Gresskamp, a.a.O.

⁴⁹ Ebd.

⁵⁰ Emmerich, “Für eine andere Wahrnehmung”, S. 17.

⁵¹ Ebd.

⁵² Vgl. Kunert, “Weltfremd und blind” und “Der Sturz vom Sockel”; siehe auch Uwe Friesel: “Vom Logenplatz des Westens”. In: *Süddeutsche Zeitung*, 25.6.1990.

⁵³ Wolfram Schütte: “Reiß: Wolf. Zu einem Eilverfahren beim Umgang mit der DDR-Literatur”. In: *Frankfurter Rundschau*, 8.6.1990.

Wolfs".⁵⁴ Ohne das Eine ist das Andere nicht zu denken. Eben deshalb, weil die DDR-Autoren sich als eine moralische Instanz verstanden, und als solche auch rezipiert wurden, werden sie an diesem Anspruch jetzt gemessen. Daher befindet es beispielsweise Karl Corino für undurchführbar, daß man bei Autoren, die "die Moral schlechthin auf ihre (Druck-)Fahnen geschrieben hatten, nun auf moralische Maßstäbe ganz verzichtet und sich auf einen l'art pour l'art-Standpunkt stellt".⁵⁵ Daher auch konzentriert sich die Flut von Solidarisierungserklärungen mit Christa Wolf, die durch die Artikel in *Frankfurter Allgemeine Zeitung* und *Zeit* ausgelöst wurde, auf ihre intakte Integrität innerhalb des SED-Staates.

Im Literaturstreit kristallisieren sich die Positionen heraus, die den Literaten in ihrem Verhältnis zum Staat möglich waren. Schnell wird deutlich, daß nur die Position derjenigen, die, wie Christa Wolf, an der sozialistischen Utopie festhielten, oder die aus anderen, für sie unabweisbaren Gründen in der DDR blieben, gleichwohl aber in Opposition zu dem real existierenden Staat standen, problematisch ist. Denn ein Konflikt zwischen Autorenleben und sich im Werk offenbarender Haltung bestand weder für Befürworter des SED-Staates, wie z.B. Hermann Kant, welche ungehindert bleiben und schreiben konnten, noch bestand ein solcher Konflikt für offen Oppositionelle - diese mußten die DDR verlassen und konnten sie dann offen kritisieren. So z.B. Wolf Biermann, Reiner Kunze oder Hans (Chaim) Noll. Lesenswert ist in diesem Zusammenhang Jürgen Serkes Artikel vom 23.6.1990.⁵⁶ Neben einer dezidierten Aufzählung des Unrechts in der DDR, zu dem die Intellektuellen dort wie in der BRD geschwiegen hätten, zitiert der Artikel auch zahlreiche Beispiele für die Schikanen, denen die oppositionellen Autoren in der DDR ausgesetzt waren.⁵⁷ Sich klar gegen den Staat zu stellen und in ihm zu verbleiben, gar zu veröffentlichen, war demnach nur unter sehr großen Schwierigkeiten möglich.

Zwangsläufig ergibt sich daraus die Frage, in welcher Weise sich in diesem eng gesteckten Rahmen die in der DDR lebenden Autoren gegen den SED-Staat gestellt haben und vor allem, welchen Ausdruck das in ihrem literarischen Werk gefunden hat.⁵⁸ Die Konflikte der Autoren, die in ihren Werken Ausdruck fanden, waren ganz wesentlich Ursache für die breite Rezeption, die die Werke erfuhren und die ihnen gesellschaftliche Bedeutung verlieh.⁵⁹

⁵⁴ Schütte, "Reiß: Wolf". Vgl. auch Schwilk, a.a.O.

⁵⁵ Karl Corino: "Vom Leichengift der Stasi. Die DDR-Literatur hat an Glaubwürdigkeit verloren. Eine Entgegnung". In: *Süddeutsche Zeitung*, 6.12.1991. Vgl. auch Gresskamp, "Die unästhetische Demokratie".

⁵⁶ Jürgen Serke: "Was bleibt, das ist die Scham". In: *Die Welt*, 23.6.1990.

⁵⁷ Vgl. auch Jürgen Serke: "Mit Steinen auf den Engel der Geschichte". Gespräch mit Reiner Kunze in: *Die Welt*, 2.7.1990; und Sigmar Schollack: "Affenliebe". In: *Die Zeit*, 3.8.1990.

⁵⁸ Vgl. hierzu auch Günther Kunert: "Im Zwiespalt". In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 28.7.1990.

⁵⁹ Gerade die problematischsten Werke, so ließe sich behaupten, waren auch die für die Leser interessantesten. Dabei ist nicht allein die Tragweite von Bedeutung, die die Stimme

Wenige sind von der gesellschaftlichen Bedeutung der Autoren so uneingeschränkt überzeugt wie Günter de Bruyn, dem nach die Autoren in der DDR "Sprecher der vielen zum Schweigen Verurteilten" waren. Da ihre Freiheiten

"die der Medien weitaus übertrafen, konnten sie mit Kritik Aufsehen erregen, Skepsis gegen verordnetes Denken befördern und so zu den Ereignissen von 1989 eine meinungsbildende Vorarbeit leisten".⁶⁰

Günter de Bruyn entwirft damit ein Autorenprofil, das dem Greiners und Schirmmacher diametral entgegengesetzt ist. Die DDR-Autoren werden hier nicht nur vom Vorwurf des Opportunismus und der Staatsdichtung freigesprochen, sie werden sogar für die Demonstrationen von 1989 unmittelbar verantwortlich gemacht.

Als so wesentlich und so eindeutig positiv beurteilen den Einfluß der Autoren nicht viele Teilnehmer des Literaturstreits. Schon weit gemäßigter konstatiert Herbert Riehl-Heyse, daß es in der DDR immerhin zu Beginn "das humanistische [...] Ideal gab, das Volk mit Hilfe der Literatur zu den lichten Höhen der Vernunft und Gesittung zu führen".⁶¹ Der DDR-Staat selbst also habe der Literatur eine gesellschaftspolitische Wirkung zugetraut. Zwar habe sich der Staat sehr bald schon von der "Rolle des Förderers der Künste" abgewandt und die meisten Autoren in der DDR mit Zensur, Unterdrückung, Einschüchterung, Erpressung und "staatlichen Gemeinheiten" drangsaliert. Es sei allerdings die Frage, so Riehl-Heyse,

"ob die Perfektion dieses Systems vor allem gegen die Schriftsteller spricht [...] oder doch eher für sie, weil der Staat vor all den Opportunisten und Kriechern kaum so schrecklich viel Angst gehabt hätte, wie er sie offensichtlich hatte".⁶²

Auch hier wird den DDR-Autoren also gesellschaftliche Relevanz zugestanden, wenn auch weniger rigoros als in Günter de Bruyns Artikel. Aus den Schikanen des Staates wird ex negativo die Bedrohung abgeleitet, die kritische Schriftsteller für ihn darstellten.

Werner Fuldt fügt der Debatte in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* noch einen weiteren Aspekt hinzu. Die Tatsache, daß für die Gesellschaft der DDR die "Bücher Christa Wolfs

eines Autors hat, sondern auch der spezielle Erfahrungshorizont. Christoph Hein erwidert daher auf die Frage, warum man jetzt die Autoren frage, und nicht etwa die Apotheker, daß "eine bestimmte Erkenntnis nur von einem Schriftsteller zu haben" sei, weil "der beispielsweise 'Kindheitsmuster' geschrieben hat und da ein Nachdenken eingesetzt hat". ("Es gibt sie längst, die neue Mauer". Günter Grass, Ulrich Greiner, Volker Hage und Christoph Hein im Gespräch, 28.9.1991. In: *Die Zeit*, 7.2.1992. Zit. nach: *Deutsche Literatur 1991. Ein Jahresüberblick*, hg. von Franz Josef Görtz, Volker Hage, Uwe Wittstock und Katharina Frühe, Stuttgart 1992, S. 263f.)

⁶⁰ Ebd.

⁶¹ Herbert Riehl-Heyse: "Sturm über der Oase der Poesie. Warum wir es uns nicht leisten können, die gesamte DDR-Literatur ins moralische Abseits zu stellen - oder: Die mühsame Arbeit des Differenzierens". In: *Süddeutsche Zeitung*, 4./5.8.1990.

⁶² Ebd.

und andere eine Hilfe, eine Bestärkung zum Ausharren gewesen" sind, so etwa Werner Fuld in seinem Artikel in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* vom 20. Juli 1990, sei das "vernichtendste Urteil" über sie.⁶³ Gerade die kritische Haltung der Bücher, mit der die Leser sich identifizieren konnten, und die eben jene Vorarbeit leistete, von der Günter de Bruyn spricht, wird so noch gegen sie ausgelegt: Indem die Bücher durch ihre Kritik an den bestehenden Verhältnissen das Leben in der DDR erträglicher machten und Grund zu Hoffnungen legten, so wird suggeriert, hätten sie die DDR vor dem Zusammenbruch bewahrt. Die gesellschaftliche Relevanz der Bücher, so Fuld also, sei letztlich ein Argument gegen sie. Daß die DDR-Literatur es dem westdeutschen Feuilleton nicht recht machen kann, weil sie entweder nichts, oder nur das Falsche zu bewirken vermag, lässt sich nach diesem Beitrag der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* kaum bestreiten.

Noch viel grundsätzlicher aber wird jede Literatur, die durch die Überzeugung von der eigenen gesellschaftlichen Verantwortung motiviert ist, von Ulrich Greiner in seinem Artikel in der *Zeit* vom 2.11.1990 nun pauschal als "Gesinnungsästhetik" abgeurteilt.⁶⁴ Greiner bringt mit dem Begriff Gesinnungsästhetik nur auf den Punkt, was von Frank Schirmmacher in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* bereits einige Wochen zuvor - bedeutsamerweise am 2.10.90, dem Vorabend der Wiedervereinigung wie auch der Eröffnung der Frankfurter Buchmesse - zur Sprache gebracht worden war,⁶⁵ mit Ausnahme eines abfälligen Kommentars in der *Frankfurter Rundschau* aber überraschend wenige Gegenstimmen provoziert hatte.⁶⁶ Greiner wiederholt jetzt die provokanten Thesen des Artikels in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* und steigert sie dabei noch. In der *Frankfurter Allgemeinen* war die Literatur der BRD gemeinsam mit der der DDR unter Berufung auf das Ende der Nachkriegszeit, das mit der Wiedervereinigung jetzt endlich eingetreten sei, 'verabschiedet' worden. Nach vierzig Jahren sei die "jüngste Vergangenheit" abgeschlossen und damit die öffentliche Funktion der Literatur, nämlich Repräsentant des öffentlichen Gewissens und der Moral zu sein, zu Ende.⁶⁷ Die "moralische Überlast"⁶⁸ einer öffentlichen Funktion, so argumentiert nun Greiner, sei der Literatur aus Ost wie West gemeinsam gewesen, und eben dieses Bewußtsein einer gesellschaftlichen Bedeutung sei nichts als Gesinnungsästhetik: "Gesinnungsästhetik ist das gemeinsame Dritte der [...] Literaturen von BRD

⁶³ Werner Fuld: "Kleinere Brötchen. Walter Jens, gegen sich selbst verteidigt". In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 20.7.1990.

⁶⁴ Greiner, "Gesinnungsästhetik".

⁶⁵ Schirmmacher, "Abschied von der Literatur der Bundesrepublik".

⁶⁶ Wolfram Schütte: "Auf dem Schrotthaufen der Geschichte. Zu einer denkwürdigen voreiligen Verabschiedung der 'bundesdeutschen Literatur'". In: *Frankfurter Rundschau*, 20.10.1990.

⁶⁷ Für einen ausführlichen Kommentar zu diesem Artikel siehe "Es geht nicht um Christa Wolf", S. 189ff.; sowie Emmerich, *Literaturgeschichte der DDR*, S. 467f. und "Für eine andere Wahrnehmung", S. 19f.

⁶⁸ Greiner, "Gesinnungsästhetik".

und DDR”.⁶⁹ Die abfällige Begrifflichkeit sollte nicht den Blick auf das Wesentliche des Kommentars verstellen. Greiner macht hier mit Grund darauf aufmerksam, daß das Ende der DDR auch die westdeutsche Literatur in eine neue Situation und vor neue Fragen stellt.

Der Literaturstreit, in dem es bislang um DDR-Literatur ging, erstreckt sich von nun an auf die deutsche Nachkriegsliteratur insgesamt. Indem er den Zusammenhang zwischen Ästhetik und Moral thematisiere, so Greiner, leite der Artikel in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* darüberhinaus eine neue Phase des Literaturstreits ein.⁷⁰ Zwar signalisiert das Thema auf den ersten Blick keine gravierende Verschiebung zu der vorhergehenden ‘Phase’ des Literaturstreits, in der es, ebenfalls laut Greiner, um “deutsche Dichter und die Macht” gegangen und in der der Zusammenhang von Ethik und Ästhetik durchaus auch schon thematisiert worden war.⁷¹ Und doch scheint es geraten, hier mit Greiner eine Zäsur zu setzen und von zwei Phasen des Literaturstreits auszugehen.⁷² Wenn bislang die politische Integrität einzelner DDR-Autoren debattiert wurde, wird nun die Frage, ob Autoren sich überhaupt politisch verhalten sollen, auch an die BRD-Autoren gestellt, und die gesamte Nachkriegsliteratur beider deutscher Staaten wird in Augenschein genommen.

Wolfgang Emmerich schreibt den Artikeln in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung*, *Zeit* und im *Merkur* das Verdienst zu, “Tabus gebrochen und Denkanstöße”⁷³ gegeben zu haben. Er bezieht sich dabei vor allem darauf, daß sie eine Kontextualisierung der Gegenwartsliteratur und damit einen neuen Diskussionsrahmen umrissen hätten. Auch sei es richtig, so konstatiert etwa Gert Heidenreich,

“daß die Ästhetik-Diskussion gerade innerhalb der gesellschaftskritischen Literatur der letzten 40 Jahre nicht mit der Beteiligung geführt worden ist, die diese Literatur gebraucht und verdient hätte”.⁷⁴

Die Bücher seien, so ist das zu verstehen, in erster Linie auf ihren Inhalt hin rezipiert worden.

Zeit, *Frankfurter Allgemeine Zeitung* und auch der *Merkur*⁷⁵ kehren, mit bombastischem Paukenschlag und unter Berufung auf Friedrich Schlegel, die “Selbstständigkeit des Schönen” gegenüber dem “Wahren und Sittlichen” hervor.⁷⁶ Natürlich findet die in dem Artikel in der

⁶⁹ Ebd.

⁷⁰ Vgl. auch Emmerich, “Für eine andere Wahrnehmung”, S. 19.

⁷¹ Greiner, “Mangel an Feingefühl”.

⁷² Auch Lennart Kochs These, daß im Literaturstreit das “Verhältnis von Ethik und Ästhetik neu ausgehandelt” worden sei, stützt sich auf die Artikel aus dem Herbst 1990. (Koch, S. 6).

⁷³ Emmerich, “Für eine andere Wahrnehmung”, S. 19.

⁷⁴ Heidenreich, “Bösartige Dichter”.

⁷⁵ Siehe die beiden Artikel von Karl Heinz Bohrer: “Kulturschutzgebiet DDR?” und “Die Ästhetik am Ausgang ihrer Unmündigkeit”. In: *Merkur*, Heft 500, Oktober/November 1990.

⁷⁶ Greiner, “Gesinnungsästhetik”.

Frankfurter Allgemeinen vom 2. Oktober 1990 von neuem aufgeworfene Frage nach dem Verhältnis von Ethik und Ästhetik keine kategorische Antwort, doch die Diskussion selbst bringt vieles in Bewegung. Die zweite Phase des Literaturstreits, die mit Schirmachers Artikel beginnt, ist weit weniger konzentriert als die erste. Sie erstreckt sich über mehrere Jahre, in denen die Diskussion nur lose fortgesetzt wird. Es ist aber auf den Artikel in der *Frankfurter Allgemeinen*, und die in seiner Folge erscheinenden Beiträge, zurückzuführen, daß die Diskussion sich von der DDR-Literatur auf die gesamte deutsche Nachkriegsliteratur zu erstrecken beginnt.

Für einen Moment scheint der Literaturstreit im Herbst 1990 ins Stocken zu geraten. Schon der Artikel in der *Frankfurter Allgemeinen* vom 2.10.1990 hatte überraschend wenig Resonanz erfahren, im Vergleich zu der Flut von Gegenstimmen, die die Artikel vom Juni des gleichen Jahres gefunden hatten. Die großspurige Grundsatzbehauptung, Ethik und Ästhetik hätten nichts miteinander zu tun, und deshalb hätte die gesamte deutsche Nachkriegsliteratur, Ost wie West, keinen Bestand, steht für kurze Zeit unwidersprochen im Raum. Nach anfänglichem Schweigen aber erheben Kontrahenten wieder die Stimme. Die programmatischen Behauptungen erhalten ebenso programmatische Antworten. Gesinnung äußere sich genauso in der Zuweisung der Kunst in den Bereich des Wirkungslosen und Unschädlichen,⁷⁷ kontert Gert Heidenreich zutreffend. Die Polemik von *Zeit*, *Frankfurter Allgemeine Zeitung* und *Merkur* ziele auf alle deutsche Belletristik ab, so führt Heidenreich weiter aus, die ihrerseits von der "unbequemen Gewißheit bestimmt" sei, daß Autorschaft

"niemals im erhabenen Irgendwo stattfindet, sondern stets in ein bestimmtes Verhältnis zum jeweiligen geschichtlichen Augenblick tritt und [...] für die eigene Stellungnahme Verantwortung trägt".⁷⁸

Die verschiedenen Artikel sind keine interessenlosen Kommentare zur Lage der Kunst, sondern verfolgen ihre eigenen Ziele, ob es den Sprechern bewußt sein mag oder nicht. Im Prinzip ist, darin ist Peter Zima zuzustimmen, "jeder Diskurs ideologieverdächtig".⁷⁹ Insbesondere die Artikel von Karl Heinz Bohrer im *Merkur* sind keineswegs ideologiefrei, sondern es wird in ihnen, wie auch Werner Jung befindet, die Verknüpfung zwischen Politik und Ästhetik nur anders hergestellt.⁸⁰ Die vorsätzliche Apolitisierung der Kunst, die von *Zeit*, *Frankfurter Allgemeine Zeitung* und *Merkur* gefordert wird, sei sogar gleichbedeutend mit ihrem Ende, behauptet Benjamin Korn. Der "den kulturellen Himmel des Abendlands von den Griechen bis zu den

⁷⁷ Vgl. Gert Heidenreich: "Die böartigen Dichter. Worum es im Literaturstreit wirklich geht". In: *Süddeutsche Zeitung* 2./3. 2.1991.

⁷⁸ Heidenreich, "Die böartigen Dichter".

⁷⁹ Peter V. Zima: *Literarische Ästhetik*, Tübingen 1995, S. 386.

⁸⁰ Vgl. Werner Jung: "Ästhetik und Zeitgeist - über Karl-Heinz Bohrer". In: *Weimarer Beiträge*, 1994, Nr. 1, S. 70. Vgl. auch Koch, S. 239.

Aufklärern überspannende Gedanke, die Kunst sei der Verfeinerung des Menschen verpflichtet”,⁸¹ liege aller Kunst zugrunde, so Korn. Ohne Verbindlichkeit sei gar keine Kunst möglich, denn der “Kampf gegen die Lüge” möge zwar aussichtslos sein, doch “ohne ihn gäbe es keine Kunst”.⁸²

Der zuvor schon im Literaturstreit vorgetragene Anspruch, daß die Literatur und die Autoren in der DDR eine gesellschaftliche Funktion gehabt hätten, erfährt hier seine weiter ausgreifende Formulierung. Kunst, so ist Benjamin Korns Artikel zu entnehmen, ist zu weit mehr verpflichtet als zur Schaffung schöner Gegenstände, zu nichts geringerem, als den Menschen zu seinem Potential als Mensch zu führen. Hier spiegelt sich der von Herbert Riehl-Heyse verwendete Begriff vom humanistischen Ideal, das Volk mit Hilfe der Literatur zu den ‘lichten Höhen der Vernunft und Gesittung’ zu führen.⁸³ Es muß an dieser Stelle allerdings mit Nachdruck hinzugefügt werden, daß eben dieses aus der Aufklärung stammende Konzept durch die Diskredition der sozialistischen Utopie in Europa lädiert worden ist. Letzen Endes war ja eben auch die DDR in ihren ideologischen Fundamenten auf dem humanistischen Ideal gegründet.⁸⁴ Mit dem Ende der DDR droht also zugleich das “Ende der Aufklärungssillusion”, um Roger Willemsens Worte zu gebrauchen.⁸⁵ Denn, so stellt Wolf Biermann prägnant fest, die “Selbstsucht gedieh nirgendwo ekelhafter als in den Ländern, die das vollendete Gemeinwohl auf ihre Fahnen schrieben”.⁸⁶ Darauf bezieht sich auch Jürgen Habermas, wenn er konstatiert, daß die DDR “fortschrittliche Ideen” durch ihre unmenschliche Praxis dementiert und “in Mißkredit gebracht” habe, mit ruinösen Folgen für das geistige Klima in Deutschland.⁸⁷ Die Annullierung eines Ideals, der Utopie eines vollendeten Gemeinwohls muß eine Lücke hinterlassen, und es steht zu fragen, wie und womit diese in der Literatur gefüllt wird. Diese Thematik mit ihrer ganzen Tragweite wird im Literaturstreit, von den wenigen, hier angeführten Beiträgen abgesehen, so gut wie gar nicht berührt, geschweige denn auf ihre Konsequenzen für die Literatur hin überprüft. Die lautesten Stimmen des Feuilletons, *Zeit* und *Frankfurter Allgemeine*, beschränken sich auf die Forderung nach einer Ästhetik ohne Moral.

Während Benjamin Korn apodiktisch den Standpunkt vertritt, daß Kunst als Selbstzweck nicht existieren kann, vertreten Autoren einfach ihr Recht, herrschendes Elend anzuklagen: “Wir

⁸¹ Benjamin Korn: “Bald Schwein, bald Schmetterling, oder: Die Moral der Kunst ist die Moral. Über den Zusammenhang von Talent und Charakter”. In: *Die Zeit*, 20.12.1991.

⁸² Korn, a.a.O.

⁸³ Vgl. Riehl-Heyse, “Sturm über der Oase der Poesie”.

⁸⁴ Vgl. ebd.

⁸⁵ Vgl. Roger Willemsen: “Fahrtwind beim Umblättern. Über den Streit der jungen deutschen Literaten”. In: *Der Spiegel*, 21.12.1992. Zit. nach *Deutsche Literatur 1992. Jahresüberblick*. Hg. von Franz Josef Görtz, Volker Hage, Uwe Wittstock und Katharina Frühe, Stuttgart 1993, S. 310.

⁸⁶ Wolf Biermann: “Absage an das Himmelreich auf Erden”. Rede zum Düsseldorfer Heinrich-Heine-Preis am 13.12.1993. In: *Die Zeit*, 17.12.1993.

⁸⁷ Zit. nach Marcel Reich-Ranicki: “Tante Christa, Mutter Wolfen”. In: *Der Spiegel*, 4.4.1994.

lassen uns nicht verbieten, das Elend beim Namen zu nennen, in jeder Form, wie nackt oder verkleidet es uns auch begegne“, schreibt beispielsweise Adolf Muschg.⁸⁸ Auch F.C. Delius sieht die “Renitenz gegen Ungerechtigkeit” als allervorderste Aufgabe eines Autors und fordert in seinem Artikel “Gute Zeiten Fragezeichen” die Schriftsteller dazu auf, sich einzumischen, weil Demokratie nicht selbstverständlich sei.⁸⁹ An kritischen Autoren-Kommentaren zur neueren Zeitgeschichte scheint es vorerst nicht zu fehlen. Bereits im Frühjahr nach der Wiedervereinigung begannen zahlreiche Autoren wieder, ihre Stimme hörbar verlauten zu lassen:

“with the outbreak of the Gulf War, literary intellectuals were immediately up and taking a public stance over it. [...] After that the attention of writers turned to the question of the choice of Bonn or Berlin as the future German capital, events in the then Soviet Union, in Yugoslavia, to world poverty and to racial intolerance in the Federal Republic”.⁹⁰

Hier zeigt sich, daß es die politisch engagierte ‘literarische Intelligenz’ tatsächlich gibt, der sich die “Feuilleton-Troika der Erhabenheit”⁹¹ von *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, *Zeit* und *Merkur* entgegenstellt. Ist dann der Begriff Gesinnungsästhetik im Grunde wirklich nur ein “Kampfbegriff”, mit dem versucht werde, “alles als literarisch wertlos zu denunzieren, was sich überhaupt auf gesellschaftliche Realität einläßt”, wie Gert Heidenreich vermutet?⁹²

Eine der provokantesten Thesen des Artikels in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* betrifft die kritische Position der Literatur zur Nachkriegsgesellschaft. Diese Position, so legt der Artikel in der *Frankfurter Allgemeinen* dar, sei nur vorgeblich kritisch gewesen. In Wirklichkeit habe die Nachkriegsgesellschaft die Autoren als ‘Gewissen der Nation’ benötigt.⁹³ Schon in einer der frühesten Reaktionen auf den Artikel hält Wolfram Schütte dem entgegen, daß die Nachkriegsgesellschaft “z. B. Schriftsteller wie Böll” als “permanente ‘Spielverderber’” empfunden habe, welche die “einzige anerkannte Selbstlegitimation der bundesdeutschen Nachkriegsgesellschaft, ihre wachsende Prosperität, in Frage und Zweifel stellten”.⁹⁴ Die Autoren seien also, so Schütte, nichts weniger als notwendig, im Gegenteil sogar als störend und im höchsten Grade unwillkommen aufgenommen worden. Sie würden von *Frankfurter Allgemeine*

⁸⁸ Adolf Muschg: “Rede an einen abgefahrenen Zug. Nachtreten auf bereits liegende als neue deutsche Feuilleton-Lockerheit”. In: *Frankfurter Rundschau*, 8.12.1990. Zit. nach *Deutsche Literatur 1990. Jahresüberblick*. Hg. von Franz Josef Görtz, Volker Hage, Uwe Wittstock und Katharina Frühe, Stuttgart 1991, S. 310.

⁸⁹ Delius: “Gute Zeiten Fragezeichen”, S. 448.

⁹⁰ Bullivant, *The Future of German Literature*, S. 92f.

⁹¹ Ebd.

⁹² Heidenreich, “Bösartige Dichter”.

⁹³ Greiner benutzt hier den gleichen Ansatz, den Werner Fuld Christa Wolf gegenüber anwendet. Vgl. hierzu auch Günter Grass, “Vom mangelndem Selbstvertrauen der schreibenden Hofnarren” (a.a.O.), worin Grass der Überzeugung Stimme verleiht, daß ohne die Kritiker des Staates der demokratische Staat nicht sein könnte.

⁹⁴ Schütte, “Reiß: Wolf”.

Zeitung, Zeit und Merkur nun in "den Rang von Staatsdichtern wider Willen" nur erhoben, um sie gleichzeitig mit dem Ende des Staates "abservieren zu können", und mit ihnen das ganze "kritische Selbstbewußtsein einer literarischen Intelligenz".⁹⁵

Das Interesse, 'die Intellektuellen' in Ost und West gleichzeitig loszuwerden, umfasse nicht allein "die Literaturen", sondern alle "Neinsager", stellt auch Ivan Nagel fest;⁹⁶ endlich solle "Schluß sein mit den Projektemachern und Besserwissern".⁹⁷ Bei dem massiven Angriff gegen die Intellektuellen gehe es, laut Jochen Vogt, um Besitzstände, um die Erledigung von Autoren als kritische Öffentlichkeit,⁹⁸ weil diese die "günstige Konstellation um Macht und Machtverteilung im Kulturapparat" verschieben könnten.⁹⁹ Das hieße letztlich, daß *Frankfurter Allgemeine Zeitung, Zeit und Merkur* hier als verlängerter, wenn auch unabhängiger Arm der Staatsmacht schrieben, der die am Bestehenden zweifelnden und rüttelnden Dichter unbequem sind, und das insbesondere im geschichtlichen Augenblick der Wiedervereinigung.¹⁰⁰ Denn die Autoren sind es, die den wirtschaftlichen Prioritäten der Wiedervereinigung nicht alles andere unterordnen wollen. Ironischerweise wird der Angriff auf die Autoren mit 'klassisch linksintellektuellen' Argumenten geführt,¹⁰¹ es wird ihnen vorgeworfen, *nicht genug* Zweifel geäußert zu haben, zu konform gewesen zu sein, und so an Glaubwürdigkeit verloren zu haben.

Es ist hochgradig verwirrend, daß im Verlauf des Literaturstreits ein und dasselbe Argument von verschiedenen Verfassern, mit verschiedener Absicht und auch mit einem anderen

⁹⁵ Ebd.

⁹⁶ Ivan Nagel: "Die Volksfeinde. Literaturstreit und Intellektuellenjagd". In: *Süddeutsche Zeitung* 22./23. 12.1990. Vgl. auch Heidenreich, "Bösartige Dichter"; und Delius' Worte von den "Feuilletonisten, die heute jeden politischen Gedanken in Werk und Tat verdammen". (Delius, "Gute Zeiten Fragezeichen", S. 450.)

⁹⁷ Zit. nach Jürgen Engler: "Neues zum Literaturstreit". In: *Die Weltbühne*, 1.10.1991. Vgl. hierzu auch Habermas' Resümee von 1993, im Literaturstreit seien unter dem "Vorwurf der 'Gesinnungsästhetik' [...]" die in den ersten Nachkriegsjahrzehnten prominent gewordenen Schriftsteller als 'staatstragend' abserviert worden. (Habermas, Jürgen: *Vergangenheit als Zukunft. Das alte Deutschland im neuen Europa?* Ein Gespräch mit Michael Haller. München 1993, S. 86.)

⁹⁸ Vgl. Jochen Vogt: "Langer Abschied von der Nachkriegsliteratur? Ein Kommentar zur letzten westdeutschen Literaturdebatte". In: *Der deutsch-deutsche Literaturstreit*, a.a.O., S. 62.

⁹⁹ Klaus-Michael Bogdal: "Wer darf sprechen? Schriftsteller als moralische Instanz - Überlegungen zu einem Ende und einem Anfang". In: *Der deutsch-deutsche Literaturstreit*, S. 46.

¹⁰⁰ Auch Frauke Meyer-Gosau konstatiert, Bohrsers und Greiners Attacken seien ein Versuch, "in Bausch und Bogen" einen ganzen Komplex "widerständiger Fragen und Haltungen herauszunehmen", es handele sich "um nichts Geringeres als um Verteilungskämpfe" und darum, das "intellektuelle Klima in der erweiterten Bundesrepublik für die nächsten Jahre" zu bestimmen. (Frauke Meyer-Gosau: "'Linksherum, nach Indien!' Zu einigen Hinterlassenschaften der DDR-Literatur und den jüngsten Verteilungskämpfen der Intelligenz". In: *Literatur in der DDR. Rückblicke*, S. 276 - 278.)

¹⁰¹ Vgl. "Es geht nicht um Christa Wolf", S. 21.

Ergebnis eingesetzt wird. Wie Günter de Bruyn konstatiert, zeigt sich nach 1989, daß "die Geistes- und Meinungsgrenzen anders verlaufen, als die Mauer einst verlief". Solange das SED-Regime herrschte, waren sich seine Kritiker in der Ablehnung einig,¹⁰² sie war der gemeinsame Nenner für Autoren war, die sich in ihren Zielen und Sinnvorstellungen in jeder anderen Hinsicht stark unterschieden. Ironischerweise dupliziert der Literaturstreit diese falschen Allianzen.¹⁰³ Karl Corinos Bemerkung, daß eine "Literatur, die das Krebsgeschwür [des SED-Staates] so konsequent aus ihren Texten aussparte", insgesamt an Glaubwürdigkeit verloren habe,¹⁰⁴ steht beispielsweise neben Ulrich Greiners Vorwurf der "machtgeschützten Innerlichkeit" Christa Wolfs, durch die sie sich vor der Auseinandersetzung mit dem SED-Staat gedrückt hätte. Beides steht in krassem Widerspruch zu der jetzt - ebenfalls von Greiner - erhobenen Forderung nach einer apolitischen und 'reinen' Kunst - eine Forderung, die sich ihrerseits aus dem Argument herleitet, daß die gesellschaftskritische Literatur in ihrer Kritik nicht rigoros und effektiv genug gewesen sei und daher nur eine Alibifunktion eingenommen habe.

Die Argumente mögen auf mangelnder Sachkenntnis gründen, wie Schütte Schirmmacher vorwirft,¹⁰⁵ oder aus dem Interesse an einem "Deutungsmonopol" erwachsen.¹⁰⁶ Doch noch tiefergreifendere Motive für die Polemik gegen alle deutschen Gegenwartsautoren werden in den Parallelen zwischen dem Literaturstreit, und dem ihm nur kurze Zeit vorhergehenden 'Historikerstreit' sichtbar. Der Literaturstreit ist nicht allein eine Verlängerung, sondern auch eine Umkehrung des Historikerstreits: "Die Öffentlichkeit, und nicht nur die intellektuelle, leistete in der Historikerdebatte erheblichen Widerstand", erklärt Irene Heidelberger-Leonard.¹⁰⁷ Jetzt aber seien die "Revisionisten", eben jene, die sich 1986 in der Öffentlichkeit nicht durchsetzen konnten, obenauf. Schon Günter de Bruyn hatte konstatiert, daß die Parallelisierung von Drittem Reich und SED-Staat dazu führe, das Dritte Reich zu verharmlosen.¹⁰⁸ Jürgen Habermas führt diesen Vorgang weiter aus: Die Versuche, die nationalsozialistische Vergangenheit zu "normalisieren", hätten "drei Jahre vor der Vereinigung, im sogenannten Historikerstreit, noch einmal aufgehalten" werden können. Heute hingegen erhebe sich kaum mehr eine Stimme gegen die

¹⁰² Bruyn, "Jubelschreie".

¹⁰³ "Wenn nämlich die Bundesrepublik die Intellektuellen aus der DDR geschlossen in die Defensive drängt, werden sich eines Tages noch Frau Wolf und Kurt Hager solidarisieren", schreibt Herbert Riehl-Heyse. (Riehl-Heyse: "Sturm über der Oase der Poesie".) Daß dies bereits eingetreten ist, läßt sich aus Hermann Kants Fürsprache für Christa Wolf schließen. (Vgl. Matussek und Schwarz: Gespräch mit Hermann Kant, a.a.O.)

¹⁰⁴ Corino, "Leichengift".

¹⁰⁵ Schütte, "Schrotthaufen der Geschichte".

¹⁰⁶ Thomas Schmid, "Pinscherseligkeit". In: *Die Zeit*, 3.4.1992.

¹⁰⁷ Irene Heidelberger-Leonard: "Der Literaturstreit - ein Historikerstreit im gesamtdeutschen Kostüm?". In: *Der deutsch-deutsche Literaturstreit*, S. 75f.

¹⁰⁸ Vgl. Bruyn, "Jubelschreie".

“forschen Historiker, die ziemlich unverfroren die Kontinuitäten des Bismarck-Reiches herausstreichen oder den Modernisierungsschub des Nationalsozialismus gegen dessen Massenverbrechen aufrechnen”.¹⁰⁹

Die ‘Entstasifizierung’ gelte als eine Art Entnazifizierung und lege nivellierende Vergleiche nahe.

Die Machtkonstellationen im Kulturapparat scheinen demnach nicht das einzige Motiv zu sein, daß hinter dem Frontalangriff auf die deutschen Gegenwartsautoren steht. Es geht um mehr, um die Revision von Vergangenheit und Geschichte, und damit um das Selbstverständnis, mit dem den historischen Ereignissen der Wiedervereinigung begegnet wird. Die Autoren, so folgt daraus, sind im Jahre 1990 auf eine andere Art unbequeme Störenfriede, als sie es in der Zeit vor der Wiedervereinigung waren. Während *Frankfurter Allgemeine Zeitung* und *Zeit* das Jahr 1990 feiern möchten, und in Leitartikeln und politischen Kommentaren auch tatsächlich als einen Zeitabschnitt feiern, in dem das zweite Terror-Regime auf deutschem Boden zu Ende sei, weisen die Literaten auf Unstimmigkeiten, Brüche und Mißstände der Wiedervereinigung hin.¹¹⁰

Der in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* vertretene Standpunkt, alle “nonkonformistische, politische Verantwortung und öffentliche Moral einfordernde Literatur von Böll und Weiss bis Grass und Lenz”¹¹¹ sei ebenso überlebt wie die Auseinandersetzung mit dem Dritten Reich, zeitigt zunächst noch eine weitere Folge. Er initiiert den sogenannten “Streit der jungen deutschen Literaten”¹¹² im Jahre 1992, in dem sich eben jene Autoren zu Wort melden, die nicht zu den ‘etablierten Nachkriegsautoren’ im Sinne der *Frankfurter Allgemeine Zeitung* gehören. Deren Vorwurf, die Nachkriegsautoren seien inzwischen allzu etabliert, ja geradezu versteinert, stimmt Bodo Kirchhoff im November 1992 in der *Zeit* zu:

“Im Eingang eines berühmten Verlages hängen die Photos namhafter Hausautoren [...] neue Photos scheinen unauffindbar, für ergänzende fehlt der Platz”.¹¹³

¹⁰⁹ Jürgen Habermas: “Bemerkungen zu einer verworrenen Diskussion. Was bedeutet ‘Aufarbeitung der Vergangenheit’ heute?”. In: *Die Zeit*, 3.4.1992. Vgl. auch Günter de Bruyn: “Der Riß und die Literatur”. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 23.10.1991; Muschg, “Rede an einen abgefahrenen Zug”, S. 305, und Heidenreich, “Bösartige Dichter”.

¹¹⁰ Vgl. insbesondere Christa Wolf: “Rede vom Auslöffeln. Zur Sache: Deutschland”. In: *Wochenpost Extra*, 3.3.1994; und Günter Grass: “Bericht aus Altdöbern”. In: *Frankfurter Rundschau*, 30.6.1990. Siehe zu diesem Thema auch Wittstock, “Dichter und Richter”.

¹¹¹ Emmerich, *Literaturgeschichte der DDR*, S. 467.

¹¹² Wolfgang Höbel: “Faust auf dem Monte Video. ‘Festung’, ‘Katarakt’: Neues von Rainald Goetz in Frankfurt”. In: *Süddeutsche Zeitung*, 23.12.1992. Zit. nach: *Deutsche Literatur 1992*, S. 103.

¹¹³ Bodo Kirchhoff: “Das Schreiben: Ein Sturz. In der Wüste des Banalen - zur Lage des Schriftstellers in glücklicher Zeit”. In: *Die Zeit*, 6.11.1992. Zit. nach: *Deutsche Literatur 1992*, S. 299.

Der anekdotenhafte Kommentar provoziert umgehend vehemente Wortmeldungen von den 'namenlosen' Autoren. Doch trotz der Vehemenz fällt es schwer, wesentliche Momente dieser Debatte auszumachen. Der Streit scheint seltsam inhaltsleer, als ginge es tatsächlich nur "ums Streiten", wie Roger Willemsen polemisch behauptet, und darum, daß ein "paar unbeteiligte Zuschauer stehenbleiben und sagen sollen: Sieh mal, Gegenwartsliteratur!"¹¹⁴ Zwar ist die Frage tatsächlich, wie die Literatur denn sein soll, wenn sie keinesfalls engagiert und gesellschaftskritisch sein darf. Die Inhaltsleere der Diskussion folgt zu einem großen Teil aus dem fortgesetzten Mangel an klaren Kriterien für die Qualität eines Werkes. Die Aussage, daß die deutsche Gegenwartsliteratur moralisch und nicht ästhetisch motiviert sei, wurde immer wieder wiederholt, ohne daß der Begriff 'ästhetisch' definiert würde.¹¹⁵ Ganz zu recht weist Roger Willemsen darauf hin, daß das kein Versagen der einzelnen Debattanten bezeichnet, sondern ein komplexes Problem der Gegenwartsliteratur selbst. Daß hier "eine 'Literaturdebatte' ohne Gewinn oder Anspruchnahme einer einzigen ästhetischen oder kritischen Kategorie geführt wird, ist Symptom für das Dilemma der Literatur selbst".¹¹⁶

Zwar sind sich alle Kontrahenten darin einig, daß die Gegenwartsliteratur 'schlecht' sei, einen konkreten Ausblick auf eine künftige Literatur jedoch wagen nur wenige zaghaft zu entwerfen. Realistisch müsse die Literatur jetzt sein, so fordert Maxim Biller in einem Grundsatzprogramm von 1992;¹¹⁷ die Literatur müsse sich stärker mit dem konkreten Alltag auseinandersetzen, auf Recherche fundieren und sich dem Journalismus annähern.¹¹⁸ Deshalb wendet sich Maxim Biller ganz entschieden gegen eine Auffassung der "Literatur als ein geheiligtes Produkt", das keine "Kritiker und Exegeten duldet".¹¹⁹

Der Satz bezieht sich natürlich auf die zahlreichen Fürsprecher des l'art pour l'art, die die Kunst auf einer Ebene sehen wollen, auf der sie nicht länger diskutiert werden kann. Nicht selbstgenügsam ästhetisch, sondern 'sinnlich', lebendig, eben realistisch solle Literatur jetzt sein, fordert Biller. Der Ruf nach "Realismus" aber ist selbst nichts anderes als eine Antwort auf den periodisch wiederkehrenden Vorwurf, Gegenwartsliteratur sei langweilig, unzugänglich und werde von niemandem gelesen. Nur die zeitliche und thematische Verknüpfung zu den Artikeln in *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, *Zeit* und *Merkur* mit ihrer Behauptung vom Ende der Nachkriegsliteratur verleiht diesem Vorwurf besondere Aktualität und größeres Gewicht.

¹¹⁴ Willemsen, S. 307.

¹¹⁵ Vgl. Koch, S. 455.

¹¹⁶ Willemsen, S. 310.

¹¹⁷ Vgl. Maxim Biller: "Soviel Sinnlichkeit wie der Stadtplan von Kiel. Warum die neue deutsche Literatur nichts so nötig hat wie den Realismus. Ein Grundsatzprogramm". In: *Die Weltwoche*, 25.7.1991. Vgl. auch Matthias Altenburg: "Kampf den Flaneuren. Über Deutschlands junge, lahme Dichter". In: *Der Spiegel*, 12.10.1992.

¹¹⁸ Vgl. auch Hierholzer, "Der Literaturbetrieb in Deutschland ist ein anderer geworden".

¹¹⁹ Biller, "Sinnlichkeit", zit. nach *Deutsche Literatur 1992*, S. 288.

Zu keiner Zeit sei mehr gelesen worden als gerade heute, so argumentiert dem gegenüber denn auch Matthias Altenburg; und wenn doch sinkende Auflagen zu bejammern sind, sei dies auf die zunehmende Lebensferne und Weltfremdheit der Bücher zurückzuführen.¹²⁰ Natürlich ist es mit der bloßen Forderung nach Realismus nicht getan, und Roger Willemsens Begriff vom “‘Always Ultra’-Realismus” prägt sich ein: “Nichts Konkretes weiß man, aber irgendwas Existentielles wird sich schon finden”.¹²¹

Die sogenannten ‘jungen Literaten’ sind die ersten, die öffentlich versuchen, die im Literaturstreit aufgeworfenen Aspekte dadurch zu beleuchten und zu konkretisieren, daß sie die Gegenwartsliteratur selbst ins Visier nehmen, und herauszufinden versuchen, wie die Gegenwartsliteratur konkret aussehen sollte. Wie schwer das ist, wird eben an der Ergebnislosigkeit ihres ‘Streites’ deutlich.

Es sollte indes noch zwei weitere Jahre dauern, bis sich auch die Feuilletons, die den Literaturstreit entfacht hatten, den gleichen Fragen stellen und damit den großen Bogen schließen. Im Herbst 1994 veröffentlicht Ulrich Greiner einen Artikel unter dem Titel “Die Neunundachtziger”¹²², in dem er die wesentlichen Punkte des Artikels in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* vom Herbst 1990 noch einmal zusammenfasst und untermauert. Das - ganz offensichtlich entscheidende - Jahr 1989 sei auch das Jahr, in dem eine “neue Generation”¹²³ hervorgetreten sei: Nunmehr sind “wir die Väter, sind wir das Establishment”. Ein Schluß, der eben auch schon im Oktober 1990 in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* gezogen wurde und aus dem, laut Greiner, die Bezeichnungen und die Polemik folgten, die “Autoren wie Enzensberger, Walser, Schneider, Biermann” jetzt erfüllen. Das käme “nicht aus dem Streit zwischen ‘links’ und ‘rechts’”, erklärt Greiner, die ideologische Etikettierung verberge den wahren Konflikt: den Konflikt zwischen den Generationen, zwischen den “Achtundsechzigern und einer neuen, ehrgeizig aufs Podium drängenden Generation”, den “Neunundachtzigern” des Titels. Doch Ressentiments gegen die ‘Vätergeneration’ seien allein zu wenig: “Was haben die Neunundachtziger? Heraus damit, laßt sehen”, fordert Greiner.

Während Greiner die Frage offen lässt, durch was die Literatur der ‘neuen Generation’ sich konkret auszeichnen solle, versucht Iris Radisch in der *Zeit* im Abstand von nur wenigen Tagen eine Antwort auf diese Frage zu geben¹²⁴. Sie vergleicht die drei Generationen der

¹²⁰ Vgl. Altenburg, “Kampf den Flaneuren”.

¹²¹ Willemsen, S. 312. Vgl. auch Höbel, S. 103.

¹²² Ulrich Greiner: “Die Neunundachtziger”. In: *Die Zeit*, 16.9.1994.

¹²³ Unter Bezug auf Karl Mannheims *Das Problem der Generationen* von 1928 schreibt Ulrich Greiner jeder Generation einen neuen Zugang zum akkumulierten Kulturgut zu, d.h. eine “neuartige Distanzierung des Gegenstandes und einen neuartigen Ansatz bei der Aneignung, Verarbeitung und Fortbildung des Vorhandenen”. (Greiner, “Die Neunundachtziger”.)

¹²⁴ Iris Radisch: “Die zweite Stunde Null”. In: *Die Zeit*, 7.10.1994.

Nachkriegsliteratur in ihrem Verhältnis zu Elternhaus und Geschichte. Während die erste und zweite Generation, jede auf ihre Weise, sich mit ihren Vätern und mit deren Rolle im Nationalsozialismus auseinandersetzte, interessiert die dritte Generation¹²⁵ sich nicht länger für Geschichte. "Napoleon" sei nurmehr "eine Schnapsmarke". Daß die "Zentralperspektive Vergangenheit" diesen Werken nicht länger "Kontur und Horizont" verleihe, sei eben die Stärke dieser Generation - sie sei "so frei, wie die Kunst immer sein wollte und wie sie es selten war". Daß diese Freiheit nur schwer mit Inhalt zu füllen ist, hat sich aber eben schon zwei Jahre zuvor, 1992, im 'Streit der jungen Literaten' abgezeichnet.

Die beiden *Zeit*-Artikel von Greiner und Radisch bringen mit ihrer Klassifizierung, wenn nicht gar Ernennung einer neuen Dichtergeneration in Deutschland, den "Neunundachtzigern", den Literaturstreit nach genau fünf Jahren zu einem verblüffend zyklischen Schluß. Zwar fügt Greiner der Argumentation des Artikels in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* vom Oktober 1990, der das Ende der Nachkriegsliteratur verkündet hatte, nur wenig Neues hinzu, er bestätigt aber die Zäsur, die dieser gesetzt hatte. Auch von der Freiheit, die aus dem Zusammenbruch der alten Systeme und Wertvorstellungen und der Diskreditierung der sozialistischen Utopien hervorgehe, hatte Greiner schon zuvor gesprochen. "Gab es je einen freieren Augenblick?", hatte er bereits im Juli 1990 gefragt.¹²⁶ Radischs Behauptung, die Kunst sei nun, 1994, so "frei wie sie es selten war", ist zunächst wenig mehr als eine Wiederholung dieser Aussicht. Es ist aber Radischs Artikel mit seiner literaturgeschichtlichen Argumentation und mit seiner konkreten Untersuchung von einzelnen Werken, der den vorhergehenden Artikeln Greiners erst Substanz verleiht.

So laufen die verschiedenen Stränge des Literaturstreits letztlich zu einem Fragenkomplex zusammen. Die grundlegende Frage ist, ob nach der Wende von 1989 eine 'neue' Literatur entsteht, die mit den Traditionen der Nachkriegsliteratur bricht, d.h. eine Literatur, die sich von dem politischen Engagement, das sich in den Werken der Autoren beiderseits der ehemaligen Grenze zeitigte, lossagt.

Diese Frage muss natürlich differenziert werden, und es ist ebenso notwendig, den Hintergrund zu erfassen, vor dem sie gestellt wird. Unausgesprochen drückt sich in ihr die Erwartung aus, daß Literatur den historischen Augenblick der Wendejahre einfängt und widerspiegelt, und es wäre also zuallererst zu fragen, in welcher Weise sich denn die Literatur der veränderten politischen Verhältnisse annimmt. Werden die neuen Verhältnisse thematisiert, und wie stellt die Literatur sich zu ihnen? Wie geht die Literatur stilistisch, sprachlich und in ihren

¹²⁵ Dazu zählt Radisch etwa Ralf Rothmann, Peter Warwerzinek, Joachim Helfer, Kerstin Hensel, Ulrich Woelk, Andreas Mand und Christoph C. Brumme.

¹²⁶ Ulrich Greiner: "Keiner ist frei von Schuld. Deutscher Literaturstreit: Der Fall Christa Wolf und die Intellektuellen". In: *Die Zeit*, 27.7.1990.

Genres mit der geschichtlichen Situation um? Braucht die Literatur eine 'neue Sprache', um die neuen Verhältnisse zu reflektieren? Entsteht in der Folge der Wiedervereinigung eine spezifische 'Wendeliteratur'?

Vor diesem Hintergrund stehen die Fragen des Feuilletons. Ist das Jahr 1989 tatsächlich als eine 'Stunde Null' aufzufassen, wie Schirmacher nahelegt, in deren Folge eine neue Literatur, mit neuen Themen und Schreibhaltungen, entsteht? Ist das Jahr 1989 nicht nur eine politische und historische, sondern auch eine "literaturgeschichtliche Wegmarke", wie Lennart Koch annimmt?¹²⁷ Das Stichwort 'Stunde Null' führt wiederum weiter zu der Frage nach dem Umgang mit Geschichte, wie er sich in der Literatur manifestiert. Was für ein Geschichtsverständnis liegt den Texten zugrunde, und in welchen Erzählformen wird Geschichte von den Autoren reflektiert? Wendet die Literatur sich vom geschichtlichen Bezug ganz ab, zu poetischen Innenräumen hin, wie Iris Radisch prognostiziert? Oder wird in der Literatur versucht, Geschichte zu erklären, zu revidieren, oder zu mythologisieren? Welche Rolle wird die gemeinsame Vergangenheit des Dritten Reiches von nun an in der Literatur spielen? Und wie definiert sich nach 1989 das Verhältnis von Literatur und Politik?

Nicht zuletzt wäre auch zu fragen, ob in der Folge der Wiedervereinigung eine deutsche Literatur entsteht, wie Schirmacher und Greiner in Aussicht stellen, oder ob BRD-Literatur und DDR-Literatur nach dem Ende der DDR paradoxerweise fortbestehen. Lassen die Werke weiterhin erkennen, aus welchem Teil Deutschlands sie stammen?¹²⁸ Im Jahre 2000 erscheint in der Reihe TEXT + KRITIK der Band *DDR-Literatur der neunziger Jahre*,¹²⁹ dessen Titel signalisiert, daß die politischen und literarischen Ereignisse nicht schlichterhand parallel verlaufen, daß nach dem Ende der politischen Geschichte der DDR deren Literatur fortbesteht, und weiterhin entsteht. Wodurch wird die Einheit der Literatur verzögert?

Auch wenn der Literaturstreit ob seiner Polemik und Unsachlichkeit kritisiert werden kann, ist es dennoch unbestreitbar sein Verdienst, daß diese Fragenkomplexe jetzt öffentlich im Raum stehen.¹³⁰ Mehr noch, der Literaturstreit legt allein durch die Vielzahl der Stimmen, die sich an ihm beteiligen, von der Bedeutung der Literatur Zeugnis ab. Auf seine Weise hat so der Literaturstreit dazu beigetragen, die gesellschaftliche Relevanz der Literatur sichtbar zu machen, eben jene Relevanz, die von einigen der Kontrahenten so lauthals bestritten wurde.

Während die Publikation von Christa Wolfs *Was bleibt* übereinstimmend als der Beginn des Literaturstreits angesehen wird, herrscht weit weniger Einigkeit hinsichtlich des Zeitpunkts, an

¹²⁷ Koch, S. 11.

¹²⁸ Vgl. hierzu Günter de Bruyn: "Die eine deutsche Kultur". In: *Mein Deutschland findet sich in keinem Atlas*, S. 28.

¹²⁹ *DDR-Literatur der neunziger Jahre*, (TEXT + KRITIK Sonderband), hg. von Heinz Ludwig Arnold, München 2000.

¹³⁰ Vgl. auch Koch, S. 7.

dem er zu Ende ist. Lennart Koch sieht den Literaturstreit bis in das Jahr 1999 fortgesetzt.¹³¹ Dies ist sicherlich ein extremer Standpunkt, doch 1991, in einer der beiden ersten Anthologien des Literaturstreits,¹³² erklärt auch der Herausgeber Thomas Anz, der Streit sei „keineswegs geschlichtet oder beendet“.¹³³ Keine der beiden ersten Publikationen über den Literaturstreit bildet, wie zu erwarten wäre, den Abschluß des Literaturstreits. Vielmehr stellen sie, und ihre Rezensionen,¹³⁴ - mit welchen der Streit, in doppelter Brechung sozusagen, sich selbst im Spiegel betrachten konnte - selbst Beiträge zum Literaturstreit dar. Die Publikationen kommentieren den Literaturstreit bis zum Erscheinen der Artikel im *Merkur* zu Ende des Jahres 1990.

Eine andere, spektakuläre Schnittstelle bilden die Vorwürfe gegen Sascha Anderson, die Wolf Biermann im Herbst 1991 erhebt¹³⁵ und die die Aufmerksamkeit der Medien auf die faktische Stasi-Mitgliedschaft von Autoren lenken. Wolfgang Emmerich, der seinerseits den Literaturstreit in drei Etappen unterteilt, sieht die Enthüllung von Andersons Stasi-Mitarbeit als zweiten Schritt, mit dem die „wichtigste“ Etappe, die im Juni 1990 begann, ende.¹³⁶ Andererseits könnte das Erlöschen der Aufmerksamkeit für die Stasi-Mitgliedschaft von Autoren, die Etablierung eines 'Normalzustands' und damit ein „Ende der Bemühungen um eine selbstkritische Beschäftigung mit der Vergangenheit“¹³⁷ einen Schlußpunkt des Literaturstreits markieren, der damit im Herbst 1992 läge. Aber auch der 'Streit der jungen Literaten' spielt sich 1992 ab, knüpft an den Literaturstreit unmittelbar an und führt ihn fort. Erst vom Jahre 1994 aus scheint es möglich, alle relevanten Beiträge in ihren Verflechtungen zu überschauen. Der 1994 erschienene Artikel von Iris Radisch führt den Literaturstreit zu einem zyklischen Schluß, indem er die 1990 aufgeworfenen Fragen konkretisiert und zuspitzt. Diese Fragen harren nach wie vor einer Antwort - nicht zuletzt auch, weil das 'tagesorientierte Medium' des Feuilletons für Beharrlichkeit und Gründlichkeit keinen Rahmen bot. Die Möglichkeiten einer öffentlichen Debatte scheinen jedoch ausgeschöpft.

¹³¹ Der Untertitel von Lennart Kochs Text lautet *Der Literaturstreit von der Wende bis zum Ende der neunziger Jahre*.

¹³² „Es geht nicht um Christa Wolf“ und *Der deutsch-deutsche Literaturstreit*.

¹³³ „Es geht nicht um Christa Wolf“, S. 26.

¹³⁴ Vgl. etwa Reinhard Baumgart: „Ein Falschspiel nur. Geordnet und gesammelt: Die Christa Wolf-Debatte“. In: *Die Zeit*, 31.1.1992; Konrad Franke: „Um wen geht es? Zu einer Dokumentation des 'Literaturstreits' im vereinten Deutschland“. In: *Süddeutsche Zeitung*, 7.5.1992; und Karl Corino: „Gegen eine Große unerbittlich? Ein Schock und seine Gründe. Rückblick auf den Literaturstreit um Christa Wolf“. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 13.6.1992.

¹³⁵ Am 20.10.1991 in seiner Dankrede für den Georg-Büchner-Preis der Stadt Darmstadt. Vgl. Emmerich, *Literaturgeschichte der DDR*, S. 464.

¹³⁶ Emmerich, *Literaturgeschichte der DDR*, S. 464.

¹³⁷ Vgl. „Wieder da. Anderson und Schedlinski“, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, ohne Autorenangabe, 11.7.1992.

Im Januar 1994 zieht das 7. Dialogforum der Konrad-Adenauer-Stiftung das Fazit: "Wenn über Literatur aus der DDR gesprochen wird, streiten sich alle am liebsten über Christa Wolf."¹³⁸ Das ist im Grunde weder überraschend noch unberechtigt. Es drückt sich darin die Erwartung aus, Antworten auf die im Literaturstreit gestellten Fragen in der Literatur selbst zu finden. Das wirkliche Interesse gilt letztlich nicht den Grundsatzdebatten in den Feuilletons, sondern dem Wahren, Echten und Unbeschönigten, der lebendigen Moral der Werke.

¹³⁸ Geißler, "Kein kühles Urteil".

TEIL ZWEI:

EXEMPLARISCHE WERK-ANALYSEN

1. MONIKA MARON: *STILLE ZEILE SECHS*

1.1. Einleitende Bemerkungen

Die 1941 geborene Monika Maron zog mit ihrer Familie 1951 von West- nach Ostberlin. Ihre Mutter, teils jüdischer und teils polnischer Herkunft, heiratete Karl Maron, Chef der Volkspolizei und von 1955 bis 1963 Innenminister der DDR. Die ersten zehn Jahre ihres Lebens verbrachte Monika Maron also vaterlos, ein Thema, das in ihren Büchern immer wieder zur Sprache kommt. Marons Berufsleben zeichnet sich durch steten Wechsel aus. Nach einem Jahr als Fräserin begann sie 1962 ein Studium der Theaterwissenschaft und Kunstgeschichte; in den folgenden Jahren arbeitete sie als Regieassistentin beim DDR-Fernsehen, als wissenschaftliche Aspirantin an der Schauspielschule und schließlich als Reporterin für *Für Dich* und die *Wochenpost*. 1976 ließ Monika Maron sich als freiberufliche Schriftstellerin nieder.

1974 erschien Marons literarische Reportage "Die Moral der Frau Förster" in der Berliner *Morgenpost*. Es blieb die einzige literarische Arbeit Monika Marons, die in der DDR veröffentlicht wurde. Ihr nach wie vor erfolgreichster und meistgelesener Roman, *Flugasche* (1981), erschien ebenso wie alle anderen ihrer Bücher nicht in der DDR, sondern nur in der BRD. Das gilt ebenso für ihr nächstes Buch, *Das Mißverständnis* (1982), und für den 1986 erschienenen Roman *Die Überläuferin*. Als 1987 ihr Briefwechsel mit Joseph von Westphalen im *Zeit-Magazin* erschien, stellte der Ost-Berliner *Aufbau*-Verlag mit Bezug auf diesen öffentlichen Briefwechsel die erneut aufgenommenen Gespräche über eine Publikation von *Flugasche* wieder ein. Trotz der anhaltenden Frustration, die die Verweigerung einer Veröffentlichung zeitigen mußte, verließ Monika Maron erst 1988 die DDR, und auch dann nur mit einem Dreijahresvisum, das ihr die jederzeitige Rückkehr gestattete.

1991 wurde Monika Maron mit dem "Brüder Grimm Preis" der Stadt Hanau ausgezeichnet. Im gleichen Jahr veröffentlichte sie auch den Roman *Stille Zeile sechs*, für den sie im darauffolgenden Jahr den Kleist-Preis erhielt.¹

Schon allein der Entstehungsprozeß von *Stille Zeile sechs*, der sich zeitlich mit der Wende deckt, verspricht einen unmittelbaren - bewußten oder unbewußten - Niederschlag der politischen Veränderungen im literarischen Werk. Daß der Text, Monika Maron zufolge, schon vor der

¹ Die späteren Publikationen Monika Marons, ebenso wie ihre Mitarbeit für die Stasi, finden hier keine Erwähnung, da sie nicht im direkten Zusammenhang mit der diskutierten Thematik stehen.

Wende begonnen wurde, tut nichts zur Sache, wie Lennart Koch ganz richtig bemerkt. Denn früher oder später trifft auf jeden Text zu, daß er unter anderen gesellschaftlichen Bedingungen produziert und rezipiert wird.² Als 'Wenderoman' bezeichnen denn auch zahlreiche Stimmen das Buch.³ Es sei ein für die literarische Landschaft nach 1989 wichtiger Text, erklärt Julia Kormann.⁴ Fritz Rudolf Fries sieht in *Stille Zeile sechs* gar den "Roman, den zu schreiben uns zur Aufgabe gemacht wird vom mahnenden deutschen Feuilleton".⁵ *Stille Zeile sechs* sei ein "Portalroman" zur Vereinigungsproblematik, d.h. einer der wichtigsten Beiträge zum status quo und zum Bewußtseinswandel in der DDR der späten 80er Jahre, wie es Volker Wehdeking formuliert.⁶

Es ist nicht schwer, die in *Stille Zeile sechs* erzählte Geschichte schnell zusammenzufassen: Die 42-jährige Rosalind Polkowski, die sich weigert, 'für Geld zu denken' und deshalb ihr Arbeitsverhältnis als Historikerin gekündigt hat, wird in einem Café von Professor Beerenbaum angesprochen. Er, ein "unnachgiebiger Stalinist"⁷ und ehemals sehr mächtiger Mann, engagiert Rosalind als Schreibhilfe für seine Autobiographie. Im Verlauf der nächsten Monate verstärkt sich Rosalinds Abneigung gegen Beerenbaum, in dem sie nicht nur eine Vaterfigur, sondern einen Repräsentanten der DDR-Machthaber sieht und bekämpft, und bricht sich schließlich in Vorwürfen und quälenden Fragen an ihn Bahn. Beerenbaum erliegt einem Herzinfarkt. Das Geschehen wird von der Ich-Erzählerin Rosalind in Rückblenden erinnert, während sie Beerenbaums Begräbnis beiwohnt.

Schon in dieser kurzen Übersicht fällt auf, daß die zentrale Auseinandersetzung in dem Roman nur retrospektiv behandelt wird. Die Konflikte sind zum Zeitpunkt der Erzählung bereits ausgetragen, die alten Mächte sind tot und werden beerdigt. Marons Perspektive, ihr Blick auf die DDR als eine Vergangenheit, findet seine Parallele in der Perspektive der Heldin Rosalind. Mit den Worten "Beerenbaum wurde auf dem Pankower Friedhof beigesetzt" beginnt der Roman.⁸ Maron führt den Leser aber zurück mitten in den Konflikt zwischen Rosalind und Beerenbaum, der das Kernstück von *Stille Zeile sechs* bildet, und in dessen Verlauf Rosalind Beerenbaum als einem Vertreter der Väterwelt gegenübertritt. Zu fragen ist dann, welch ein Porträt der DDR

² Koch, S. 9.

³ Vgl. etwa Emmerich, *Literaturgeschichte der DDR*, S. 490 und 499; Koch, S. 9; Susanne Ledanff: "'Metropolisierung' der deutschen Literatur? Welche Möglichkeiten eröffnen das vereinigte Berlin und die neue Berliner Urbanität?" In: *Schreiben nach der Wende*, und Achim Geisenhanslüke: "Abschied von der DDR". In: *DDR-Literatur der neunziger Jahre*, a.a.O., S.81.

⁴ Vgl. Kormann, S. 131.

⁵ Fritz Rudolf Fries: "Von Rosa und Herbert". In: *Stuttgarter Zeitung*, 29.2.1992. Zit. nach Wehdeking, S. 36.

⁶ Wehdeking, S. 14; siehe auch S. 118.

⁷ Monika Maron: *Stille Zeile sechs*, Frankfurt am Main 1993, S. 29.

⁸ *Stille Zeile*, S. 7.

Maron in der Darstellung dieses Konflikts entfaltet und wie sie den politischen und literarischen Wandel von 1990 markiert.

1.2. Der zentrale Konflikt in *Stille Zeile sechs*

1.2.1. Die Väterwelt

Es scheint zunächst kaum möglich, *Stille Zeile sechs* anders zu lesen denn als eine "Abrechnung",⁹ genauer gesagt eine "Abrechnung mit der Väterwelt", wie Wolfgang Emmerich den Roman genannt hat,¹⁰ oder gar als eine "Abrechnung mit der politischen und soziokulturellen DDR-Vergangenheit".¹¹ In dieser Abrechnung steht die Gestalt Beerenbaums, mit der die Erzählerfigur Rosalind sich so heftig auseinandersetzt, für die Autorität der Väterwelt der vergangenen DDR ein. Beerenbaum ist nicht nur ein ehemals mächtiger Stalinist,¹² seine Gestalt vereint absolute, anonyme Staatsmacht mit der Autorität einer Vaterfigur. Die Erzählerin betont in *Stille Zeile sechs* immer wieder die Parallelen zwischen Beerenbaum und Rosalinds Vater, dessen Tod zum Zeitpunkt der Erzählung schon weit zurückliegt. Beerenbaum und Rosalinds Vater tragen ähnliche Gesichtszüge,¹³ sie tragen ähnliche Strickjacken und Hausschuhe,¹⁴ sie leben in einer ähnlichen Wohnungseinrichtung,¹⁵ und als Rosalind Beerenbaum hilft, den Kaffeetisch zu decken, fühlt sie sich unterschiedslos zurückversetzt:

"So hatte ich [...] mit meiner Mutter den Kaffeetisch gedeckt. Etwas obszön Familiäres breitete sich aus zwischen Beerenbaum und mir".¹⁶

Die persönlichen und politischen Biographien von Beerenbaum und Rosalinds Vater weichen kaum voneinander ab,¹⁷ was Rosalind schon bei ihrer ersten Begegnung mit Beerenbaum befähigt, dessen Lebenslauf bis in Einzelheiten hinein zu erraten.¹⁸ Beide stammen aus einer Arbeiterfamilie, sind überzeugte und staatsreue Kommunisten, und beide berufen sich gern auf den ihnen in die Wiege gelegten Klasseninstinkt, um ihrem Urteil den Schein von Unfehlbarkeit

⁹ Peter Körte: "Kommunismus und Zitronencreme. Monika Marons Roman *Stille Zeile sechs*". In: *Frankfurter Rundschau*, 9.10.1991.

¹⁰ Emmerich: *Literaturgeschichte der DDR*, S. 490.

¹¹ Wehdeking, S. 36. Vgl. auch Fries, a.a.O.

¹² Vgl. *Stille Zeile*, S. 29.

¹³ Vgl. *Stille Zeile*, S. 26.

¹⁴ Vgl. *Stille Zeile*, S. 46 und 134.

¹⁵ Vgl. *Stille Zeile*, S. 45. Vgl. auch Lennart Koch, der aufzeigt, wie die Ähnlichkeiten in der Wohnungsausstattung eine Parallelität zwischen dem Vater und Beerenbaum herstellen, so daß die beiden "nahezu identisch" sind. Koch, S. 424.

¹⁶ *Stille Zeile*, S. 104.

¹⁷ Beerenbaums Vita deckt sich darüberhinaus, wie Franz Josef Görtz bemerkt, mit der von Karl Maron. (Franz Josef Görtz: "Muß der Handelnde immer schuldig werden? *Stille Zeile sechs*: Monika Marons Roman nicht nur über einen Vater". In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 3.12.1991.)

¹⁸ Vgl. *Stille Zeile*, S. 26f.

zu geben.¹⁹ Die Ähnlichkeit der beiden Männer ist so stark, daß Rosalind in der Lage ist, bestimmte Sätze im Chor mit Beerenbaum zu Ende zu sprechen: "Alles hatte ich genau so schon gehört".²⁰ Selbst im Tod gleichen sich Beerenbaum und Rosalinds Vater - ihm fällt im Sterben das Gebiß aus dem Mund,²¹ Beerenbaum hat man im Krankenhaus "sein Gebiß weggenommen".²² Die Erzählerin gestaltet die Figur Beerenbaums in einem so hohen Maße, ja bis zur Austauschbarkeit mit den gleichen Attributen aus wie Rosalinds Vater, daß kein Zweifel an seiner repräsentativen Funktion als Vaterfigur bestehen kann.

Die wenigen Unterschiede zwischen Beerenbaum und Rosalinds Vater, die in *Stille Zeile sechs* erwähnt werden, zeigen Beerenbaum bezeichnenderweise als erfolgreicher noch als Rosalinds Vater. Der Vater mußte sich stets bemühen, seinem neuen Beruf als Lehrer zu genügen, während Beerenbaum scheinbar mühelos Karriere machte und etliche Privilegien genoß, nicht zuletzt den seiner Wohnung in der 'Stillen Zeile'.²³ Beerenbaum also ist dem Vater nicht nur gespenstisch ähnlich, sondern er ist gewissermaßen seine Steigerung, immer noch übertreffend, was der Vater begonnen hatte.

Beerenbaum steht aber nicht nur für den einzelnen Vater ein, er repräsentiert die gesamte Väterwelt - ja mehr noch, in seiner Figur ist geradezu 'die Macht' personifiziert, die Lennart Koch mit den Begriffen 'staatlich' oder 'instrumentell' umreißt.²⁴ Durch seine patriarchalische Position in der Familie steht die Figur des Vaters ohnehin stets stellvertretend für Autorität und Macht schlechthin. Der Konflikt in *Stille Zeile sechs* erstreckt sich darüberhinaus ganz konkret auf die alte Garde der DDR-Machthaber.²⁵

Maron legt Zweifel an solcher Identität von Vaterfigur, patriarchalischer Gesellschaft und autoritärer Staatsmacht ausgerechnet Beerenbaum in den Mund. Rosalinds Haß richte sich im Grunde nicht gegen ihn oder gar den Staat, behauptet Beerenbaum, überhaupt sei Rosalind im Grunde "kein Feind".²⁶ Beerenbaum deutet Rosalinds Haß "vulgärpsychologisch", um Kornelia Hausers Wort zu gebrauchen,²⁷ und will darin nichts sehen als ein überschattetes Väterverhältnis:

¹⁹ Vgl. *Stille Zeile*, S. 58.

²⁰ *Stille Zeile*, S. 153, vgl. auch S. 61.

²¹ Vgl. *Stille Zeile*, S. 165.

²² *Stille Zeile*, S. 33.

²³ Beerenbaums Leben ist von solcher Bedeutung, daß ihm von höherer Stelle aufgetragen wird, seine Memoiren zu schreiben (vgl. *Stille Zeile*, S. 29), und daß ihm ein Ehrenbegräbnis zuteil wird (vgl. *Stille Zeile*, S. 52 - 57). Zur Exklusivität des Wohnsitzes vgl. *Stille Zeile*, S. 7f.

²⁴ Vgl. Koch, S. 407.

²⁵ Vgl. etwa *Stille Zeile*, S. 29, 61, 161.

²⁶ *Stille Zeile*, S. 148.

²⁷ Kornelia Hauser: "Verhältnislose Literatur. Monika Marons Vorstellungen von Widerstand und Opfertum in ihrem jüngsten Roman *Stille Zeile sechs*". In: *Freitag*, 29.5.1992.

“Offenbar hätte ich ein schwieriges Verhältnis zu meinem Vater gehabt, sagte er, und brächte nun Privates und Gesellschaftliches gehörig durcheinander”.²⁸

Was der Roman in der Perspektive Rosalinds entfaltet, ist aber gerade die hochgradige Verflechtung von persönlicher, familiärer und staatlich-politischer Machtausübung. Es liegt auf der Hand, daß *Stille Zeile sechs* kein psychologischer Roman ist, auch wenn Maron Rosalinds Auseinandersetzung auf der Ebene des Emotionalen und Persönlichen plaziert, anstatt politische Daten in den Vordergrund zu stellen. Die Bilder, die in *Stille Zeile sechs* evoziert werden, sind vorrangig nicht die von Parteitag oder Panzern, sondern beispielsweise das Zubereiten von Zitronencreme, Kneipenabende, Thekla Fleischers Hochzeit. Zwar kann der Leser vermuten, daß dem “Folterknecht” und Oberschurken Herbert Beerenbaum²⁹ mit Sicherheit vieles vorzuwerfen ist, *Stille Zeile sechs* aber ist nicht das Buch, das diese Vergehen auflisten möchte. Was Rosalind an Beerenbaum haßt, geht offenbar nicht in scharf umrissenen, politischen Verantwortlichkeiten auf. Geschichte, so hält auch Lennart Koch fest, soll nicht auf Eindeutigkeiten reduziert werden, sondern kritisch revidiert und problematisiert.³⁰ Einzelne Stichworte aber, etwa ‘Sibirien’ oder ‘Hotel Lux’,³¹ die wie kleine Leuchttürme Signale im Text setzen, umreißen nach und nach das Bild von Beerenbaums politischer Rolle.³²

Rosalind bezeichnet die Verflechtung der persönlichen und politischen Rollen auf ihre Weise: “Der Kommunismus kann nicht besser sein als die Kommunisten”, sagt sie, “nicht besser als Herbert Beerenbaum und Fritz Polkowski”.³³ Obwohl die Gestalt Beerenbaums für sie zu einem Symbol der Macht wird, hat sie gleichwohl Schwierigkeiten, ihm konkrete Vergehen vorzuwerfen. Die Vorwürfe, die sie erhebt, sind Kürzel für das Fehlende, Abwesende; für etwas, wofür Rosalind selbst die Worte fehlen, so daß sie Beerenbaum nur in den Worten anderer, etwa Irmas und Brunos, anklagen kann. Im ersten großen Streit mit Beerenbaum wiederholt Rosalind die Worte, die sie gerade erst von Irma gehört hat - die Ankündigung eines russisch-chinesischen

²⁸ *Stille Zeile*, S. 160.

²⁹ *Stille Zeile*, S. 178.

³⁰ Vgl. Koch, S. 394, und Birgit Rossbacher: “(Re)visions of the Past: Memory and Historiography in Monika Marons *Stille Zeile sechs*”. In: *Colloquia Germanica*, Band 27, Heft 1, 1994, S. 13 - 16.

³¹ Lennart Koch gibt zum historischen Hintergrund an, daß hunderte von ausländischen Kommunisten im Rahmen der stalinistischen Säuberungen aus dem Hotel Lux abgeholt wurden. Vgl. Koch, S. 430. Koch bezieht sich dabei auf David Pike: *Deutsche Schriftsteller im sowjetischen Exil 1933 - 1945*, Frankfurt am Main 1981; sowie Hermann Weber und Ulrich Mähler (Hg.): *Stalinistische Parteisäuberungen 1936 - 1953*, Paderborn 1998.

³² Zu dieser Ansicht kommt auch Antje Janssen-Zimmermann. Vgl. Antje Janssen-Zimmermann: “Für Unentschiedenheit. Monika Marons Roman *Stille Zeile sechs* und der Streit um das Erbe”. In: *Neue Deutsche Literatur*, Heft 7, 1992. Vgl. des weiteren *Stille Zeile*, S. 27, 96, 107f., 137, 139, 143, 160 u.a.

³³ *Stille Zeile*, S. 161.

Krieges und die Feststellung, alle würden verrückt, Worte, die in sich belanglos, ja abstrus sind.³⁴ Im letzten großen Streit wirft sie Beerenbaum vor, gezielt und aus Neid die lateinische Sprache ausrotten zu wollen.³⁵ In beiden Fällen bedeutet der Sachverhalt der Vorwürfe Rosalind nichts. Es ist bezeichnend, daß ihr die konkreten Worte für ihre Anklage fehlen. Denn Rosalind zieht Beerenbaum nichts weniger als des Verlusts ihres Lebens,³⁶ und es ist die Absolutheit ihres Vorwurfs, die sich einer Festlegung auf konkrete einzelne Tatsachen, und damit einer Aufführung konkreter einzelner Vergehen entzieht.

Der Verlust des Lebens wird um vieles klarer angesichts der "Oasen"³⁷ in *Stille Zeile sechs*, welche dem ersten Anschein nach Nischen und positive Gegenbilder darstellen sollen.³⁸ Zu den Oasen gehören etwa der Park, die Kneipe, das Klavierspiel - hier

"merkt man es nicht so. Was das war, das man nicht so merkte, bedurfte keiner Erklärung, auch das 'so' erschöpfte sich in der Andeutung".³⁹

Diese Oasen erweisen sich bei näherem Hinsehen aber kaum als "Gegenorte bürgerlichen Glücks", als welche Wehdeking sie einschätzt.⁴⁰ Ihre Qualität ist hochgradig zweifelhaft: Sie sind nur "halbwegs unverdorben".⁴¹ Der Park ist durchschnitten und abgegrenzt von allen Seiten;⁴² in der Kneipe ist Entrinnen nur mit Hilfe von viel Alkohol möglich,⁴³ und das Klavierspiel beschränkt sich vornehmlich auf das Üben von Tonleitern und auf das Klimpern von Kinderliedern.⁴⁴ Insgesamt also höchst bescheidene Oasen, die sich zu positiven Gegenbildern des Alltags in der DDR keineswegs entfalten - im Gegenteil: Durch die Tristesse der "Oasen" hebt Maron nur die Schäbigkeit, das Verdorbene des Lebens in der DDR hervor. Daß Beerenbaum sie um ihr Leben gebracht hätte, wirft Rosalind ihm auch schließlich zorn erfüllt vor:

"Nichts wissen wir, schrie Rosalind [...] nichts, weil wir nicht leben durften. Euer eigenes Leben hat euch nicht gereicht [...] ihr habt auch noch unsere Leben verbraucht".⁴⁵

In der retrospektiven Ansicht, die sich von Anfang an darin kundtat, daß Maron den Konflikt zwischen Rosalind und Beerenbaum von seinem Endpunkt aus erzählt, erscheint das

³⁴ Vgl. *Stille Zeile*, S. 97 und S. 117.

³⁵ Vgl. *Stille Zeile*, S. 206f.

³⁶ Vgl. *Stille Zeile*, S. 147 und 156.

³⁷ *Stille Zeile*, S. 196, 198.

³⁸ Vgl. Koch, S. 405 - 415.

³⁹ *Stille Zeile*, S. 196.

⁴⁰ Wehdeking, S. 126.

⁴¹ *Stille Zeile*, S. 196.

⁴² Vgl. *Stille Zeile*, S. 194f.

⁴³ Vgl. *Stille Zeile*, S. 72 und 81. Vgl. auch Birgit Rossbachers Hinweis, daß Rosalind in der Kneipe marginalisiert wird. (Rossbacher, a.a.O.).

⁴⁴ Vgl. *Stille Zeile*, S. 198.

⁴⁵ *Stille Zeile*, S. 207.

Verhängnis des ungelebten, weil nicht selbstbestimmten Lebens⁴⁶ als das größte 'Vergehen' Beerenbaums, als die eigentliche Tragödie in der Geschichte der DDR.

1.2.2. Verlauf des Konflikts

Die Schilderung des eigentlichen Konflikts in *Stille Zeile sechs* hält kaum Überraschungen bereit, folgt sie doch den grundlegenden Prinzipien eines dramatischen Aufbaus: Exposition, Umschlag, Katastrophe.⁴⁷ Nach Rosalinds Wutausbruch⁴⁸ steuert die Handlung unausweichlich auf Beerenbaums Tod zu. Am Anfang indes beschreibt Maron, wie sich Rosalind nur widerstrebend auf Kontakt mit Beerenbaum einlassen möchte. Beerenbaum ist es, der die Auseinandersetzung mit Rosalind sucht, er ist es, der den Kontakt im Café herstellt, Rosalind das Angebot zur Mitarbeit unterbreitet, gewissermaßen um ihre Hand anhält, mit der sie, als "Ersatz für seine tremorgeschüttelte rechte Hand" seine Memoiren niederschreiben soll.⁴⁹ Die Erzählerin versichert, Rosalind übernehme die Aufgabe nur, weil sie alten Männern schlecht etwas abschlagen könne.⁵⁰ Selbst als Rosalind sich endlich auf ihre Rolle als Beerenbaums Schreibkraft einlässt, hält sie weiterhin an ihrem Versuch fest, jedes Engagement zu vermeiden. Wenn Beerenbaum sie um Rat bei der Wortwahl angeht, reagiert Rosalind betont unentschieden: Sie "wisse es selbst nicht, oder beides sei möglich".⁵¹ Maron zeichnet nach, wie Rosalinds innere Beteiligung gegen ihren Vorsatz und Willen zusehends wächst. Der Grad von Rosalinds Besessenheit mit Beerenbaum steigert sich im Verlauf der Erzählung. Rosalind fällt es "von einem Treffen zum anderen schwerer, ihm nicht zu widersprechen".⁵² Parallel dazu steigert sich ihre anfänglich distanziert ironische Abneigung gegen Beerenbaum nach und nach zu blindem Haß: "Es kam mir vor, als haßte ich Beerenbaum von Natur aus, als existierte in mir ein genetischer Code".⁵³ Der Heldin wird bald bewußt, daß sie auf Beerenbaums Tod wartet.⁵⁴ Sein Tod scheint Freiheit zu versprechen, nicht nur für Rosalind selbst, sondern für ihre ganze Generation. Erst wenn Beerenbaum und sein Werk

"niemandem mehr heilig war, wenn nur noch seine Brauchbarkeit entscheiden würde über seinen Bestand oder Untergang, würde ich herausfinden, was ich im Leben gern getan hätte",⁵⁵

⁴⁶ Vgl. Janssen-Zimmermann, a.a.O.

⁴⁷ Vgl. Gero von Wilpert: *Sachwörterbuch der Literatur*, Stuttgart 1979⁶, S. 595f. und 324.

⁴⁸ *Stille Zeile*, S. 109 und 117.

⁴⁹ *Stille Zeile*, S. 29.

⁵⁰ Vgl. *Stille Zeile*, S. 24 und S. 26.

⁵¹ *Stille Zeile*, S. 49. Vgl. auch S. 47f., 59, 62.

⁵² *Stille Zeile*, S. 59.

⁵³ *Stille Zeile*, S. 123. Vgl. auch S. 122 und 133f.

⁵⁴ Vgl. *Stille Zeile*, S. 154.

⁵⁵ *Stille Zeile*, S. 154f.

erklärt Rosalind. Beerenbaums Tod verheißt Befreiung und Neuanfang. Und doch kann Rosalind den nahenden Tod des alten und gebrechlichen Beerenbaum nicht einfach abwarten - sie sucht den Kampf mit Beerenbaum zu einem Ende zu führen.

Die Erzählerin veranschaulicht Rosalinds Haß durch ausführliche und wiederholte Beschreibungen von Beerenbaums greisenhaftem Körper und seinem Verfall. Mit einer großen Liebe fürs Detail, mit einer auffallenden Häufung von Adjektiven wird Beerenbaums Physiognomie dem Leser vor Augen geführt. Dazu gehört die "zarte, welke Haut an seinen kräftigen Händen"⁵⁶ ebenso wie etwa

"der geöffnete, zahnlose Mund, darin die dreckige, wie von Schimmel überzogene Zunge, die Iris seiner Augen fahl und durchsichtig, zwei kleine runde Fenster in das Innere von Beerenbaums Kopf".⁵⁷

Solche Beschreibungen sind Ausdruck von Faszination und Ekel zugleich, die sich schließlich in grausamen Mord- und Folterphantasien Bahn brechen. Während Rosalind den Blick nicht von Beerenbaums "hingereckten Hals" wenden kann, "an dem sich der Schlund unter der faltigen Haut abzeichnete", fällt ihr ein, daß sie "einmal gehört hatte, man müsse einem das Zungenbein eindrücken, um ihn schnell zu erwürgen".⁵⁸ Daß Rosalind Beerenbaum an die Kehle will, gerät immer stärker ins Zentrum der Erzählung. Zunehmend explizite Beschreibungen von Rosalinds Reaktionen auf Beerenbaum werden immer häufiger in *Stille Zeile sechs* eingeschoben, bis zuletzt ihr Haß in dem Wutausbruch gipfelt, der Beerenbaums Herzinfarkt provoziert. Ohne ihren Platz hinter der Schreibmaschine zu verlassen, geht Rosalind völlig in ihrer gewalttätigen Phantasie auf:

"Rosalind stehend vor Beerenbaum, die Faust erhoben zum Schlag, die andere Hand an Beerenbaums Hals zwischen Kinn und Kehlkopf. Die Faust traf sein Gesicht. Das Gebiß fiel ihm aus dem Mund. Sie schlug ihn wieder, bis er vom Stuhl stürzte. Der wollene Hausmantel öffnete sich über den Beinen, und Beerenbaums schlaffes Schenkelfleisch lag nackt auf dem Boden, unter der weißen Wäsche sichtbar das weiche Genital. Sie trat ihn gegen die Rippen, den Kopf, in die Hoden, beidbeinig sprang sie auf seinen Brustkorb. Er rührte sich nicht. Als das Blut aus seinem Ohr lief, gab sie erschöpft auf".⁵⁹

Obwohl es 'nur' eine Phantasie ist, fügt diese Szene Beerenbaum größeren Schaden zu, als das, was Rosalind in Realität tut, nämlich ihm Fragen nach seinem Verhalten vor zwanzig Jahren zu stellen. Die Erzählerin legt großen Nachdruck darauf, daß Rosalind niemals ihre Hand gegen Beerenbaum erhebt. In ihren Augen spiegelt sich, "was sie nicht tat",⁶⁰ und am Ende läßt die Erzählerin Rosalind ganz eindeutig erklären:

⁵⁶ *Stille Zeile*, S. 123.

⁵⁷ *Stille Zeile*, S. 164. Vgl. auch "das zitternde Stück Fleisch", S. 104.

⁵⁸ *Stille Zeile*, S. 123. Vgl. auch S. 133 und 203.

⁵⁹ *Stille Zeile*, S. 207f.

⁶⁰ *Stille Zeile*, S. 207.

“Ich habe Beerenbaums Zungenbein nur mit den Augen gesucht. Ich habe nicht meine Hände um seinen Hals gelegt und mit meinen Daumen seine Gurgel eingedrückt, das habe ich nicht”.⁶¹

Zu den Methoden der Distanzierung Rosalinds vom brutalen Geschehen gehört auch der Umschlag in der Erzählweise von der ersten zur dritten Person. Lennart Koch weist auf die “Ich-Dissoziation” Rosalinds hin,⁶² ihre Aufspaltung in die handelnde ‘sie’ und die denkende, erzählende Ich-Gestalt, welche für die Handlung keine Verantwortung trägt. Zugleich aber macht die Erzählerin deutlich, daß all diese Distanzierung, all das Verschanzen hinter physischer Untätigkeit nichts an Rosalinds Verantwortung für Beerenbaums Tod mindert. Obgleich Rosalind ihren Platz hinter der Schreibmaschine nie verlassen hat, nicht mit ihren Daumen seine Kehle eingedrückt hat, ist sie doch verantwortlich für Beerenbaums Tod. Folglich wird Rosalind von seinem Sohn und seiner Haushälterin als “Mörderin” Beerenbaums angesehen.⁶³ Sie selbst fühlt sich als “Sieger”⁶⁴ in der Auseinandersetzung mit der Vaterwelt.

Verfolgt man den Erzählgang des Romans bis hierhin, so scheint alles auf eine klare Opposition zwischen dem mächtigen Beerenbaum und der Rebellin Rosalind angelegt.⁶⁵ Monika Maron, so scheint es, hat eine Geschichte geliefert, in der sich ein Einzelner gegen die Autorität der Väterwelt und der Machthaber in der DDR zur Wehr setzt.⁶⁶ Wäre damit der Roman umfassend wiedergegeben, so ließe sich gegen *Stille Zeile sechs* all das mit Grund vortragen, was die Kritik Christa Wolfs *Was bleibt* vorgehalten hat - vornehmlich, daß diese Geschichte viel zu spät kommt, und daß sie, um als eine Geschichte des Widerstands gegen die Machthaber Gültigkeit zu haben, noch zu Bestehen der DDR an die Öffentlichkeit hätte kommen müssen. Der Vorwurf einer opportunistischen, weil nachgereichten Abrechnung nach dem Untergang der Machstrukturen der DDR ist denn auch tatsächlich, etwa von Ricarda Schmidt, erhoben worden.⁶⁷ Doch der zentrale Konflikt zwischen Beerenbaum und Rosalind in *Stille Zeile sechs* birgt Facetten,

⁶¹ *Stille Zeile*, S. 209.

⁶² Koch, S. 440.

⁶³ *Stille Zeile*, S. 211f. Vgl. auch die Textstelle, an der Rosalind sich ausmalt, wie sie Beerenbaum niederschlägt, S. 207.

⁶⁴ *Stille Zeile*, S. 124.

⁶⁵ Eckhard Franke spricht vom Pathos des Widerständigen in Marons Werk, der stolzen Rigidität des Individuellen. (Eckhard Franke, “Monika Maron. Essay” (Stand 1.8.1995). In: *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur auf CD-Rom*, edition TEXT + KRITIK, 2000, S. 1).

⁶⁶ Diese Lesart wird etwa von Stephan Reinhardt und Peter Körte vorgeschlagen. (Vgl. Stephan Reinhardt: “Muß der Handelnde stets schuldig werden? Monika Marons ‘Abrechnung’ mit der DDR”. In: *Süddeutsche Zeitung*, 8.10.1991; und Körte, a.a.O.)

⁶⁷ Vgl. Ricarda Schmidt: “Monika Maron’s *Die Überläuferin* and *Stille Zeile sechs*”. In: *Women and the Wende. Social Effects and Cultural Reflections of the German Unification Process*. German Monitor No. 31, hg. von Ian Wallace. Amsterdam/Atlanta 1994, S. 250 und 254.

die Zweifel an einer solchen Lesart aufkommen lassen und den Lesenden in komplexere Zusammenhänge verwickeln.

Obwohl Rosalind Beerenbaum gezielt und absichtsvoll umbringt, verfolgt ihr Haß seltsam verschnörkelte Pfade. Die Erzählung zeigt Rosalind als zunehmend gespalten,⁶⁸ im Zentrum widerstreitender Gefühle. Ihre Abneigung mischt sich mit Faszination und ihr Haß beginnt, alle Anzeichen einer Haßliebe zu tragen. Statt aus Beerenbaums allmählichem Verfall Befriedigung zu ziehen, haßt Rosalind die Zeichen für seine Hinfälligkeit mit der gleichen Intensität wie die für seine Macht.⁶⁹ Rosalind kann sich von Beerenbaum nicht fernhalten⁷⁰ und fiebert den Begegnungen mit ihm entgegen.⁷¹ Beerenbaum wiederum, der ja schon die treibende Kraft bei der ersten Begegnung der beiden Figuren darstellte, scheint gerade von ihrer Abneigung angezogen. Darin zeigt sich wiederum eine Parallele zu der Gestalt von Rosalinds Vater. Maron läßt dadurch die Möglichkeit aufscheinen, daß Rosalind Beerenbaum nur angreift, um seine Zuneigung zu gewinnen. Das Bemühen, Zuneigung durch Widerständigkeit zu erlangen, ist Rosalind offenkundig seit ihrer Kindheit geläufig. Sie berichtet selbst darüber:

“Vor allem lernte ich [...], daß ich meinen Vater nur dann für mich interessieren konnte, wenn ich ihm Fragen stellte, die ihm nicht gefielen”.⁷²

Auch auf Beerenbaums Seite scheinen gemischte Gefühle zu herrschen. Gerade die Offenbarung von Rosalinds Wut scheint ihn “zu beleben, als diktiere er seine Sätze nur gegen” sie.⁷³ Die Erzählerin lenkt den Blick auf die Beiderseitigkeit der Anziehung, indem sie reflektiert, daß Beerenbaum sich doch ohne Schwierigkeiten “eine Schreibkraft aus einem beliebigen Institut” hätte zuteilen lassen können, anstatt die Niederschrift seiner Biographie Rosalind anzutragen.⁷⁴ Doch Beerenbaum scheint seine Gedanken “nicht um ihrer selbst willen, sondern nur im Widerspruch zu anderen” artikulieren zu können.⁷⁵ Nachdem Rosalind zornig sein Haus verlassen hat, ist es Beerenbaum, der sie zurückruft.⁷⁶ In dem augenscheinlich so übersichtlichen Verhältnis zwischen Rosalind und Beerenbaum zeigen sich bei näherem Hinsehen doch einige kompliziertere Komponenten. Kornelia Hausers Urteil, es gäbe in dem Roman nur “gut und böse, richtig und

⁶⁸ Diese gespaltene Haltung scheint wiederum die Spaltung in ‘ich’- und ‘sie’-Perspektive zu reflektieren.

⁶⁹ Vgl. *Stille Zeile*, S. 123.

⁷⁰ Vgl. *Stille Zeile*, S. 146: Rosalind “litt schon an jenem Stadium der Feindschaft, das Sehnsucht erzeugt”.

⁷¹ Bevor sie Beerenbaums Haus betritt, berichtet Rosalind, “schlägt mein Herz, als sollte ich auf einen treffen, den ich liebe”. *Stille Zeile*, S. 134.

⁷² *Stille Zeile*, S. 113.

⁷³ *Stille Zeile*, S. 144f.

⁷⁴ *Stille Zeile*, S. 30.

⁷⁵ *Stille Zeile*, S. 30.

⁷⁶ Vgl. *Stille Zeile*, S. 144.

falsch“, ist sicherlich nicht zu halten.⁷⁷ Zur persönlichen und politischen Kritik gesellen sich auf beiden Seiten Züge zur Hinwendung. Keineswegs geht daher der Roman darin auf, den Kampf einer Rebellin gegen die Staatsmacht zu proträtieren.

Die nähere Betrachtung einiger zentraler Motive, und auch der besonderen Thematisierung von Sprache in dem Roman, lassen die Ambivalenzen, die in dem Verhältnis von Rosalind und Beerenbaum zum Vorschein kommen, noch deutlicher zu Tage treten.

1.2.3. Täter und Opfer

Ein zentrales Motiv in *Stille Zeile sechs*, das von Maron aus einer Vielzahl von Perspektiven angestrahlt wird, ist das Organ der Hand. Da ist zunächst das immer wieder aufgegriffene Motiv von Beerenbaums verkümmerter, “wie vor Abscheu” vor den eigenen Taten zitternder rechter Hand.⁷⁸ Maron verwendet das Bild der Hand als Symbol für Handlung, für Tat.⁷⁹ Daß Beerenbaums eigene rechte Hand ihm den Dienst verweigert, ist ein Spiegelbild seiner Macht, die ebenfalls zu Ende ist. Rosalind, die ihm diese Hand ersetzen soll, wird nicht nur eben zu seiner rechten Hand,⁸⁰ mit allen Konnotationen einer engen Zusammenarbeit, die dieser Begriff hervorruft, sondern geradezu zu seinem “Handlanger”,⁸¹ also zu jemandem, der ausgesprochen schmutzige Arbeiten ausführt. ‘Schmutzig’ kann die Arbeit des Aufschreibens von Beerenbaums Biographie nur insofern sein, als jeder, selbst ein marginaler Dienst, der der Staatsmacht geleistet wird, selbst ‘schmutzig’ ist. Vor allem aber bedeutet die Gleichsetzung von Rosalinds Schreibarbeit mit schmutziger Arbeit, daß die Biographie eines Machthabers in der DDR unweigerlich schmutzig sein muß - ohne Beerenbaums einzelne Taten konkret auszuleuchten, suggeriert Maron dem Leser auf diese Weise, daß sein Leben durch schmutzige Handlungen gekennzeichnet ist.

Auf vielfache Weise wird so die Hand zum Signifikanten der Tat, auch von Unmöglichkeit der Tat im Bild der verkrüppelten Hand. Darüberhinaus findet das Motiv der Hand auch an eher überraschenden Stellen in dem Roman Verwendung - sei es, daß Rosalind ihre Hand bei Beerenbaums Begräbnis dessen Sohn nicht hinstrecken will,⁸² oder die Situation am Ende des Romans, in der Rosalind wider ihren Willen mit Beerenbaums Paket in der Hand am Friedhofstor

⁷⁷ Hauser, a.a.O.

⁷⁸ *Stille Zeile*, S. 47.

⁷⁹ Zu Marons Einsatz von Parallelen zwischen Körper und Geist vgl. auch Brunos allergische Reaktion auf seine Wohnungsgefährtin, *Stille Zeile*, S. 66: “Der Körper sagt uns die Wahrheit”.

⁸⁰ Vgl. *Stille Zeile*, S. 104.

⁸¹ *Stille Zeile*, S. 77 und S. 106. Vgl. auch die auf Rosalind angewendeten Begriffe “Dienstmagd”, “ergebene Kreatur”, S. 106.

⁸² Vgl. *Stille Zeile*, S. 214.

steht. Die Anspielungen auf Hände sind Legion.⁸³ Mit dem Bild der Hand lenkt Maron den Blick immer wieder auf das Handeln, darauf, daß die Figuren des Romans mit Vorsatz, aber auch gegen ihren Willen in Handlungen verwickelt werden. Damit aber tritt das Motiv der Hand in den Kontext der zentralen Frage, die den Roman leitmotivisch durchzieht, und die sich schon "vor Jahren" in Rosalinds Gehirnwindungen eingenistet hatte.⁸⁴ Es ist die Frage, die Rosalind dem Werk Ernst Tollers entnommen hatte: "Muß der Handelnde schuldig werden, immer und immer? Oder, wenn er nicht schuldig werden will, untergehen?"⁸⁵

Für Rosalind wird die ganze Auseinandersetzung mit Beerenbaum zur Gelegenheit, Tollers Satz zu überprüfen. Doch scheint ihre Antwort von Beginn an festzustehen, der Roman erforscht keine neuen oder überraschenden Facetten des behaupteten Dilemmas, und es bleibt zunächst unverständlich, warum Maron der Frage einen so zentralen Raum zuweist. Am Ende von *Stille Zeile sechs* wird Tollers Frage sogar nochmals wiederholt, und Rosalind fragt sich, warum sie sich der Antwort nicht endlich fügen wolle: "Ja, der Handelnde muß schuldig werden, immer und immer, oder, wenn er nicht schuldig werden will, untergehen".⁸⁶

Wenn alles Handeln schuldhaft ist, muß dementsprechend Untätigkeit die einzige Alternative sein. Auffällig ist in diesem Zusammenhang, daß die Hauptfigur sich zwar nicht dem Nichtstun, aber doch dem dezidierten Nicht-Tun verschrieben hat.⁸⁷ Das beginnt mit der Arbeit im Barabasschen Institut, die Rosalind niedergelegt hat,⁸⁸ und setzt sich in ihren drei Projekten für den Sommer fort. Rosalind läßt Tollers Werk ungelesen im Bücherregal,⁸⁹ sie beginnt nicht mit der Übersetzung der Rezitative aus *Don Giovanni*,⁹⁰ und das Klavier steht "graziös und nutzlos in der Ecke".⁹¹ Das Thema der Verweigerung allen Handels findet seine höchste Verwirklichung in *Stille Zeile sechs* in der Gestalt Brunos, von dem es heißt, daß er sich "zu skriptiver Enthaltbarkeit" verurteilt habe, das heißt nicht einmal Briefe schreibt; ebenso "sang Bruno nicht, tanzte niemals, und auf seinen Notizzetteln hatte [Rosalind] nie Zeichnungen gefunden".⁹² Selbst Thekla Fleischer würde mit ihren "großen, kräftigen Klavierspielerhänden"⁹³ das Klavier am

⁸³ Besonders auffällig ist in diesem Zusammenhang, daß Beerenbaum sein Todesurteil im Krankenhaus erst dadurch besiegelt, daß seine Hand auf Rosalind zuschießt. *Stille Zeile*, S. 34. Vgl. auch S. 124 und 164.

⁸⁴ *Stille Zeile*, S. 41.

⁸⁵ Das Zitat ist Ernst Tollers Autobiographie entnommen: *Eine Jugend in Deutschland*. Leipzig 1970, S. 218.

⁸⁶ *Stille Zeile*, S. 210.

⁸⁷ Vgl. hierzu auch die Betonung, die dem nicht-tätlichen Angriff Rosalinds auf Beerenbaum gegeben wird.

⁸⁸ Vgl. *Stille Zeile*, S. 19 - 24.

⁸⁹ Vgl. *Stille Zeile*, S. 43.

⁹⁰ Vgl. *Stille Zeile*, S. 41.

⁹¹ *Stille Zeile*, S. 35.

⁹² *Stille Zeile*, S. 40.

⁹³ *Stille Zeile*, S. 133.

liebsten "aus dem Fenster" werfen, und ihrer Tannenzucht auf dem Balkon haftet eindeutig etwas vom Werk des Sysiphos an.⁹⁴

Im Gegensatz zu diesen Gestalten steht die Figur von Beerenbaums Haushälterin mit ihrem Satz, "Arbeit schändet nicht".⁹⁵

Die Verweigerung jedes Handelns läßt sich als Verweigerung, aktiv am Aufbau des Sozialismus mitzuwirken, als Widerstand gegen die Nützlichkeit und die "Vernutzung der Existenz" lesen.⁹⁶ Dementsprechend scheinen sich die Gestalten in *Stille Zeile sechs* in zwei Lager zu spalten, in diejenigen, die Staatsfunktionen wahrnehmen, und die anderen, Außenseiter, die ein durch stillen Widerstand und ihre oppositionelle Haltung gekennzeichnetes Leben jenseits der Politik führen, ohne jedoch gegen die Gesetze zu verstoßen.⁹⁷ Auch Volker Wehdeking bescheinigt Rosalind eine Haltung des "Desengagements" und eines Rückzugs ins Private.⁹⁸ Aber diese privaten Räume in *Stille Zeile sechs* sind, wie sich gezeigt hat, allesamt fragwürdig. Die Brüchigkeit solcher Nischenexistenz zeigt sich ebenso an den in dem Roman dargestellten 'Oasen' wie an den skurrilen Spiegelfechtereien in der Kneipe. Beide zeigen die offenkundige Belanglosigkeit auf, zu der das Leben jenseits der Politik verurteilt ist.

Es wäre leicht, die Schlußfolgerung zu ziehen, daß Beerenbaum in *Stille Zeile sechs* als ein Mann der Tat und somit als Gegenpol zu all den Charakteren konzipiert ist, die bewußt versuchen, nicht zu Handelnden, nicht zu Tätern zu werden, um sich nicht in Schuld zu verstricken. Solch gegenpolige Konstellation von Rosalind und Beerenbaum veranlaßt große Teile der Kritik, in *Stille Zeile sechs* nur ein einfaches Weltbild dargestellt zu sehen.⁹⁹ Ganz so eindeutig ist die Kategorisierung der Gestalten in *Stille Zeile sechs* aber bei näherer Betrachtung durchaus nicht. Trotz ihrer Weigerung, "für Geld zu denken"¹⁰⁰, und trotz ihres Entschlusses, nicht mehr sein zu wollen für Beerenbaum als eine "Schreibmaschine",¹⁰¹ gelingt es Rosalind nicht, unbeteiligt und untätig zu bleiben. Maron zeigt die enorme Anstrengung, mit welcher Rosalind sich zu verweigern sucht, indem sie die körperlichen Folgen beschreibt, die dieser Anstrengung folgen - Atemnot, Kopfschmerzen und Schluckauf.¹⁰² "Weil der Kopf nicht umsetzen kann, was

⁹⁴ Vgl. *Stille Zeile*, S. 64.

⁹⁵ *Stille Zeile*, S. 211.

⁹⁶ Kornelia Hauser, a.a.O.

⁹⁷ Vgl. Schmidt, a.a.O.

⁹⁸ Wehdeking, S. 130.

⁹⁹ Vgl. etwa Peter Körtes Rezension, in der Beerenbaum als Rosalinds "Sparringspartner" (sic) und als "Pappkamerad" eingeschätzt wird. (Peter Körte, a.a.O.)

¹⁰⁰ *Stille Zeile*, S. 19.

¹⁰¹ *Stille Zeile*, S. 121; vgl. auch S. 47ff, 59ff und 95.

¹⁰² Vgl. *Stille Zeile*, S. 60 und 95.



ihm wahr und geboten erscheint, rebelliert der Körper“, bemerkt Stephan Reinhardt treffend.¹⁰³ Trotz ihres passiven Widerstands wird Rosalind im Wortsinne zu einer “Mittälerin”.¹⁰⁴

Zum anderen stellt sich aber ebenso die Frage, inwieweit der greisenhafte Beerenbaum in *Stille Zeile sechs* ungebrochen als ‘Täter’, als aktiver Charakter gelesen werden kann - seine zitternde, gelähmte Hand macht von Anfang an auf seine gebrochene Handelskraft aufmerksam. Vor allem aber liegen die Wurzeln seines Handelns allein darin, daß er ein Opfer des Dritten Reichs war.¹⁰⁵ Gleiches gilt für den im Wesentlichen als eher hilflos und verwirrt porträtierten Vater Rosalinds. Beerenbaum ist, ebenso wie Rosalinds Vater, wie generell die Generation von Herbert Beerenbaum und Fritz Polkowski, ein zum Täter gewordenen Opfer. Maron unterläuft damit die in ‘Tollers Frage’ so einhellig vorgegebene Unterscheidung von Tätern und Opfern. Der Roman geht aber noch einen Schritt weiter. Denn auch die umstandslose Zuordnung von Schuld an jeden Handelnden, und, so wird man vermuten dürfen, Unschuld an die Opfer des Handelns, wird im Folgenden bewußt und nachhaltig in Frage gestellt:

“Willst du sagen, nicht der Täter, sondern das Opfer ist schuldig, schrie mein Vater. Wenn das Opfer sich nicht wehrt, hat es auch Schuld, schrie ich. Ich kämpfte um die Schuld des Opfers wie um mein Leben. Die Leidenschaft dieses Abends hat sich mir so tief eingeprägt, daß ich mich bis heute sträube, Opfer und Unschuld gleichzusetzen”.¹⁰⁶

Die Leidenschaft, die Rosalind empfand, trübt keineswegs ihre Einsicht, daß der kategoriale Imperativ Tollers, in dem Tat und Schuld, Opfer und Unschuld gleichgesetzt werden, nicht zu halten ist. Wie sehr die Erzählerin Rosalinds Vorbehalte gegen Tollers Festlegungen teilt, macht sie dadurch deutlich, daß sie ihre Heldin den “Tollerschen Satz” ironisch umformulieren läßt:

“Alles, was man tut, ist falsch, dachte ich, man kann nur das Falsche tun”.¹⁰⁷

Auf zweierlei Weise relativiert Maron so die so eindeutigen Zuweisungen Tollers. Sie kommt auch nicht, wie Lennart Koch vorschlägt, zu dem eigentlich banalen Schluß, daß aus Opfern Täter werden,¹⁰⁸ sondern führt ‘Tollers Frage’, ob jeder Handelnde schuldig werden müsse, letztlich ad absurdum. Wozu aber bringt Maron dann eben diesen Fragenkomplex überhaupt erst ins Spiel? Was leistet die Diskussion der Tollerschen Frage für den Roman?

Sehr deutlich trägt die Einführung der Tollerschen Frage Ambivalenzen in den Roman. Die auf den ersten Blick so eindeutige Opposition zwischen handelndem Machthaber und sich

¹⁰³ Reinhardt, a.a.O.

¹⁰⁴ *Stille Zeile*, S. 77.

¹⁰⁵ Vgl. *Stille Zeile*, S. 138 - 141.

¹⁰⁶ *Stille Zeile*, S. 112. Der letzte Satz erinnert an Monika Marons Kommentar zur Wende: “ein Neues Wir ist geboren, ‘Wir aus dem Osten’, endlich dürfen alle Opfer sein”. (Aus: “Zonophobie”, 1992. In: Monika Maron, *Nach Maßgabe meiner Begreifungskraft*, Frankfurt am Main 1993).

¹⁰⁷ *Stille Zeile*, S. 119.

¹⁰⁸ Vgl. Koch, S. 393.

verweigerndem Individuum wird relativiert, und einhellige Schuldzuweisungen im Rückblick auf die DDR werden unterlaufen. Daß die Ambivalenzen nicht nur das Verhältnis von Rosalind und Beerenbaum umfassen, sondern zentral für den ganzen Roman sind, zeigt sich ganz deutlich an der auffälligen Thematisierung von Sprache in *Stille Zeile sechs*.

1.2.4. Vom Sinn der Sprache

Maron bringt dem Leser die Wichtigkeit der Sprache schon am Anfang des Romans deutlich zu Bewußtsein, indem sie den ehemals mächtigen Mann Beerenbaum nicht nur als überzeugten Stalinisten, sondern insbesondere als glänzenden Rhetoriker einführt.¹⁰⁹ Seine Macht basiert also mindestens ebenso auf seiner Sprache, wie auf seinen Taten. Dementsprechend entwickelt Maron Rosalinds Feindschaft zu Beerenbaum in einem vorwiegend handlungsfreien, aber sprachgefüllten Raum - nicht Beerenbaums politische Karriere bringt in erster Linie Rosalinds Haß zutage, sondern seine Wortwahl, die "Scheußlichkeit" seiner Sätze.¹¹⁰ Maron betont, daß die Fakten der Biographie Beerenbaums in Rosalind nichts weiter als Langeweile auslösen.¹¹¹ Beerenbaums Memoiren, so konstatiert auch Eckhard Franke, bestehen nur aus altbekannten, "abgedroschenen Phrasen, mit den bekannten Aussparungen, Beschönigungen und Lügen".¹¹² Doch Rosalinds Zwerchfell verkrampft sich, als Beerenbaum ihr den Satz diktiert, schon "als kleiner Knirps wußte ich, daß das Herz links saß und der Feind rechts stand".¹¹³ Genau dieser Satz taucht wortwörtlich in der Rede bei Beerenbaums Begräbnis wieder auf.¹¹⁴ Im doppelten Sinne bringt Beerenbaum sich mit diesem Satz selbst ins Grab - einmal, indem er "seine eigene Grabrede" hält,¹¹⁵ zugleich auch, indem es Sätze wie dieser sind, um derentwillen Rosalind ihn umbringt.

Die Szenen, in denen Rosalind Beerenbaums Biographie niederschreibt, sind angefüllt mit Schilderungen von Rosalinds Widerwillen gegenüber Beerenbaums Worten. Die in den Sätzen angesprochenen Tatsachen sind an sich nebensächlich.¹¹⁶ Es liegt vielmehr

"an dem Ton, an der Selbstgewißheit seiner Sprache, in der Rührseligkeit und einfältige Metaphorik oft so dicht beieinanderlagen".¹¹⁷

Die Erzählerin macht es sich zur Aufgabe, die Übelkeit, welche die konventionelle, versteinerte Sprache, die sich nur in Floskeln und festgefügt Phrasen äußern kann, auch im

¹⁰⁹ Vgl. *Stille Zeile*, S. 29.

¹¹⁰ *Stille Zeile*, S. 59, vgl. auch S. 95.

¹¹¹ Vgl. *Stille Zeile*, S. 47f.

¹¹² Franke, S. 4f.

¹¹³ *Stille Zeile*, S. 60.

¹¹⁴ *Stille Zeile*, S. 92.

¹¹⁵ Ebd.

¹¹⁶ Vgl. *Stille Zeile*, S. 60.

¹¹⁷ *Stille Zeile*, S. 61.

Leser heraufzubeschwören. Fast ausnahmslos jede wörtliche oder indirekte Rede aus Beerenbaums Mund ist ein Konglomerat der abgedroschensten und bedeutungslosesten Wendungen, und wird von Rosalinds extremen, körperlichen wie emotionalen Reaktionen auf einzelne Sprachgebilde begleitet. Aller individuelle Ausdruck wird von dieser Sprache unterdrückt. Immer wieder ist es die offizielle Sprache der Machthaber, die Rosalinds Blut in Wallung bringt, wie etwa der Satz:

“Gestützt auf den reichen Erfahrungsschatz der Leninschen Partei sowie ihre brüderliche Hilfe, führte unsere Partei die Arbeiterklasse zum Sieg und errichtete für immer den Sozialismus im ersten Arbeiter-und-Bauern-Staat auf deutschem Boden”.¹¹⁸

Ähnliche Wendungen und Phrasen sind Rosalind von ihrem Vater erinnerrich.¹¹⁹ Maron beschreibt, wie dieser offizielle, “unnatürliche”¹²⁰ Sprachstil selbst private Situationen infiltriert. In Rosalinds Erinnerungen an ihre Kindheit etwa wird deutlich, daß die Sprache nicht nur pädagogisierend eingesetzt wird: Die “Grenze zwischen der privaten und der anderen Sprache verlief nicht exakt”.¹²¹ Das “hochtrabende Kauderwelsch” durchzieht selbst Begrüßungsformeln und Neujahrswünsche.¹²² Um die Scheußlichkeit der Sprache besonders hervorzuheben, zeigt Maron, wie selbst die dem Offiziellen, Indoktrinären fernste Sprachgestalt, nämlich das Gedicht, von ihr durchdrungen und in seiner Poesie letztlich zerstört wird. In einem der beiden in *Stille Zeile sechs* zitierten Gedichte huldigt Beerenbaum seiner Frau,¹²³ das andere stammt von Johannes R. Becher.¹²⁴ In beiden Situationen, die diese Gedichte einrahmen, entwickelt Rosalind zunächst nachsichtige, ja mitleidige Gefühle für Beerenbaum. In der ersten Szene rührt es sie an, sich Beerenbaum und seine Frau bei ihrem ersten Wiedersehen nach dem Krieg vorzustellen,¹²⁵ in der zweiten Szene empfindet sie Mitgefühl mit dem offensichtlich sehr schwachen Beerenbaum, der aus diesem Gedicht neue Kraft ziehen möchte.¹²⁶ Obwohl Rosalind die Gedichte “scheußlich” findet,¹²⁷ kann sie “nicht verhindern”, daß sie sie anrühren. Dann aber folgt in beiden Fällen eine Lawine jener offiziellen, toten Sprache, und beide Szenen enden in dramatischen Konfrontationen.¹²⁸

¹¹⁸ *Stille Zeile*, S. 95.

¹¹⁹ Vgl. *Stille Zeile*, S. 61f.

¹²⁰ *Stille Zeile*, S. 61.

¹²¹ Ebd.

¹²² *Stille Zeile*, S. 61f.

¹²³ *Stille Zeile*, S. 150.

¹²⁴ *Stille Zeile*, S. 201.

¹²⁵ Vgl. *Stille Zeile*, S. 151f. und 156.

¹²⁶ *Stille Zeile*, S. 200.

¹²⁷ *Stille Zeile*, S. 151.

¹²⁸ Vgl. *Stille Zeile*, S. 161 und 205ff.

Die Bedeutsamkeit, die der Verwendung von Sprache zukommt, durchdringt den ganzen Roman *Stille Zeile sechs*. Einen Höhepunkt schließlich markiert die Szene zwischen Rosalind, Beerenbaum und dem Literaten Sensmann, in der Rosalinds Empörung eskaliert.¹²⁹ Allein der Umstand, daß hier der Rhetoriker Beerenbaum, der Schriftsteller Sensmann und die 'Erzählerin' Rosalind zusammentreffen, stellt schon die Weichen dieser Szene. Ganz offenkundig soll Sprache hier das Thema sein. Von Sensmann nach der Zeit zu Beginn der sechziger Jahre befragt, antwortet Beerenbaum:

“Das war eine aufregende Zeit, wie Sie sich denken können, so kurz nach dem Bau unseres Antifaschistischen Schutzwalls, sagte er. Allein die Zumutung, das Wort hinzuschreiben, als wäre es ein Wort wie Blume, Hund und Mauer, empörte mich”.¹³⁰

Auch hier sind es die Sprachgebilde, die Rosalinds “Wutanfall” provozieren.¹³¹ Wie schon an anderer Stelle die Poesie in Form von Gedichten, so wird sie in dieser Szene in ihrer Erscheinungsform als Literatur in den Dienst der Machthaber gestellt. Der Sprache, den Worten wird Gewalt angetan; und dagegen bäumt die Gestalt Rosalind sich auf. Zunächst, als der Mißbrauch der Sprache allein von der Figur Beerenbaums auszugehen scheint, spricht Rosalind noch - das heißt, sie verwendet die Sprache für ihre eigenen Zwecke:

“Da haben Sie das Blut lieber selber zum Fließen gebracht und eine Mauer gebaut, an der Sie den Leuten die nötigen Öffnungen in die Körper schießen konnten, sagte ich”.¹³²

Maron führt hier die Kraft der Worte vor, indem sie alle Partizipanten verstummen läßt: “Zwei oder drei Sekunden lang war es so still, als hielten wir alle drei den Atem an”.¹³³ Als dann aber deutlich wird, daß auch der Schriftsteller auf Seiten der Machthaber steht, und daß die Sprache sogar in der Literatur mißbraucht wird, da sprengt die Reaktion Rosalinds den Rahmen des Sprechens: “Ich schmiß meinen Bleistift zwischen das Meißener Geschirr mit dem Weinlaubdekor und schrie”.¹³⁴

Es ist in diesem Zusammenhang besonders auffällig, daß es gerade die Kehle, ein Sprechorgan, ist, um die sich die Gewaltphantasien der Figur Rosalind stetig drehen. Die Kehle ist ein Symbol für Sprache, so wie die Hand ein Symbol für Tat war, und an die Kehle will Rosalind Beerenbaum. Nicht nur, daß in allen gewalttätigen Phantasien, denen Rosalind sich anheimgibt, Zunge, Zungenbein, Mund und Zähne eine übergeordnete Rolle spielen,¹³⁵ als wiederholter

¹²⁹ *Stille Zeile*, S. 106 - 109.

¹³⁰ *Stille Zeile*, S. 107.

¹³¹ *Stille Zeile*, S. 106f.

¹³² *Stille Zeile*, S. 108.

¹³³ *Stille Zeile*, S. 108.

¹³⁴ *Stille Zeile*, S. 109, vgl. auch S. 106.

¹³⁵ Vgl. *Stille Zeile*, S. 133, 149, 162, 164, 207.

Ausdruck von Rosalinds Haß auf Beerenbaums Sprache, die Sprache der Machthaber; unmißverständlich setzt Maron schon zu Beginn von *Stille Zeile sechs* Kehle, Sprache und Macht parallel, indem sie Rosalind spekulieren läßt, ob Beerenbaums

“Rhetorik ähnlich wie die Schleimhaut seiner Kehle inzwischen vertrocknet [...] war, so wie seine Macht mit dem Tod seiner Generation langsam ins Vergessen sank”.¹³⁶

Gleichzeitig sind Worte das einzige, das Rosalind gegen Beerenbaum richtet, das, womit sie ihn letztlich tötet. Monika Maron hebt ja nachdrücklich hervor, daß Rosalind ihre Hand niemals gegen Beerenbaum erhebt, sondern all ihre Aggression in quälende Vorwürfe und Fragen kanalisiert. Die imaginierte körperliche Gewalt gegen Beerenbaum ist als Metapher für die Grausamkeit von Rosalinds Worten zu lesen. Umgekehrt sind die Sprachverbrechen nur synonym für die Taten eines Beerenbaum.

Während Maron konkrete politische Vergehen Beerenbaums kaum aufführt, könnte die Darstellung der Gewalt, die die Machthaber der Sprache antun, kaum expliziter sein. Die Sprache auch ist es, die Gruppierungen der in *Stille Zeile sechs* gestalteten Charaktere schafft. Der Politjargon kreiert eine Sprachinsel der Machthaber. Ihr ist aber keine emotionale oder persönliche Sprache gegenübergestellt, sondern “Latein”.

Es ist zunächst schwer nachvollziehbar, warum Maron dem Motiv der lateinischen Sprache so große Bedeutung gibt, und es immer wieder in die Erzählung einwirkt. Am Ende ist Latein sogar der Begriff, der das Kernstück in Rosalinds und Beerenbaums finaler Auseinandersetzung bildet: “Ihr habt Hirnmasse konfisziert, weil ihr selbst zuwenig davon hattet”, wirft Rosalind Beerenbaum vor.

“Können Sie vielleicht Latein? Sie können kein Latein, und darum haben Sie verboten, daß andere Latein lernen. Wer es schon konnte, mußte ins Gefängnis, damit alle vergessen, daß es das gibt: Latein. Alles mußte vergessen werden, damit nicht herauskam, was ihr alles nicht wußtet”.¹³⁷

An dieser Szene zwischen Beerenbaum und Rosalind ist zweierlei auffällig. Zum einen heben ihre Heftigkeit und ihre zentrale Plazierung die Bedeutsamkeit des Motivs der lateinischen Sprache hervor. Zum anderen aber bildet die latente Absurdität der Szene ein Beispiel dafür, daß die lateinische Sprache, so wie auch die anderen ‘Oasen’ in *Stille Zeile sechs*, skurriler, ‘toter’ Ersatz für das fehlende Leben eher ist, denn ein glücksverheißendes Kontrastprogramm.

Die Beherrschung der lateinischen Sprache ist ebenso ein traditionelles, ja klassisches Bildungssymbol, wie das Klavierspiel, das Maron wiederholt in *Stille Zeile sechs* einflucht. Volker Wehdeking schlägt vor, den Begriff der Bildung und Kultur in *Stille Zeile sechs* als “Gegenutopie

¹³⁶ *Stille Zeile*, S. 30.

¹³⁷ *Stille Zeile*, S. 206f.

der Freiheit" zu lesen.¹³⁸ Demnach wäre die Kultur ein Rückzugsort, eine "politikfreie Enklave",¹³⁹ mit deren Bild Maron quasi einen Gegensatz aufstellen würde zwischen Befürwortern der Bildung und ihren Feinden. Dies würde auf ein dubioses Verständnis davon hindeuten, was Kunst ihrem Verständnis nach sein soll, wenn hier nicht sogleich deutlich würde, daß diese einfache Formel nicht aufgeht und Rosalinds Bildungswunsch¹⁴⁰ nicht als "freiheitliches Kontrastprogramm"¹⁴¹ zu lesen ist. Im Gegenteil, der Begriff Bildung selbst ist hochgradig dubios.

Die Erzählerin läßt Bruno, in seiner Einteilung der Welt in Lateiner und Nichtlateiner¹⁴² "Lawrence Stern gegen Peter Hacks, Schopenhauer gegen Lukács, *Don Giovanni* gegen die *West Side Story*" aufstellen.¹⁴³ Doch Bruno benutzt sein Latein, seine ganze Bildung nur, um sich zu "verteidigen"¹⁴⁴ und um den immerhin zweifelhaften Status eines Kneipenkönigs zu behaupten. Generell ist seine Bewertung von verschiedenen Autoren und Stücken die eines elitären Bildungssnobs. Damit zeigt Maron die Bildung oder ihren Besitz als eine Errungenschaft von zweifelhafter Güte, deren Wert von lebensrettend zu unnötig changiert.

Die Ambivalenz des Motivs wird noch deutlicher, wenn man "Latein" als eine Sprache begreift, die heute im wahrsten Sinne des Wortes eine tote Sprache ist. Damit bildet "Latein" keinen Gegensatz zu der toten, versteinerten Sprache der DDR-Machthaber, welche die Gestalt Rosalinds so erbarmungslos bekämpft, sondern steht parallel zu ihr. Auch in der lateinischen Sprache gibt es für die gegenwärtigen Verhältnisse keine Worte, es ist eine Sprache, die von der Wirklichkeit unberührt und unversehrt bleibt. Und nicht zuletzt ist Latein auch eine Herrschaftssprache, eine Sprache der Privilegierten, wie sich in Brunos Kneipenkönigstum ausdrückt. "Latein" muß als das Stichwort verstanden werden, an dem Maron die Mehrdeutigkeit ihrer Motive in *Stille Zeile sechs* besonders deutlich hervorhebt.

Maron führt, wie sich bei näherer Betrachtung zeigt, Antagonismen auf, um sie sogleich zu hinterfragen und zu nivellieren. Eine Reihe von verschachtelten und komplexen Widersprüchen und Paradoxa tritt so zum Vorschein.

Jede Tat ist identisch mit einer Verstrickung in Schuld, doch eine tatenlose, und somit schuldlose, Existenz ist unmöglich. Das wird auch deutlich darin, daß Sprache in *Stille Zeile sechs* nicht das Gegenteil von Handeln, sondern selbst Tat ist. Der Verlust von Sprache kommt einem Verlust von Freiheit, gar von Denken gleich, der zerstörerischen Sprache der Machthaber stellt Maron aber keine Sprache der Freiheit gegenüber, sondern die tote Sprache Latein.

¹³⁸ Wehdeking, S. 125.

¹³⁹ Wehdeking, S. 126.

¹⁴⁰ Vgl. etwa *Stille Zeile*, S. 37ff., 79f., 94, 168, 176.

¹⁴¹ Wehdeking, S. 130.

¹⁴² Vgl. *Stille Zeile*, S. 69f., 73, 75, 154, 173.

¹⁴³ *Stille Zeile*, S. 154.

¹⁴⁴ *Stille Zeile*, S. 154.

Widersprüchliches läßt sich sogar in der Darstellung Beerenbaums, ja aller Figuren in *Stille Zeile sechs* erkennen. In Beerenbaums Namen etwa klingt eher freundliche Verheißung als Bedrohung an, und die ihm beigegebene Farbsymbolik, vornehmlich dunkle Rottöne,¹⁴⁵ kann ebenso für Wärme¹⁴⁶ stehen wie für Düsterei.¹⁴⁷ Beerenbaum wird weder als grausam noch als brutal dargestellt, sondern als zutiefst überzeugt, das Beste zu tun.¹⁴⁸ Ein anderer wäre an seiner Stelle nicht weniger schuldig. Maron läßt Rosalind eingestehen, daß selbst sie kaum anders gehandelt hätte:

Rosa, sagte er [...], haben Sie sich einmal die Frage gestellt, wer Sie in der Nazizeit gewesen wären.

Vielleicht wäre ich Kommunist geworden, sagte ich.¹⁴⁹

Auch Rosalinds Folterphantasien machen deutlich, daß sie keine moralisch überlegene Gestalt ist.

Und doch kann *Stille Zeile sechs* beim besten Willen nicht als apologetischer Roman gelesen werden, in dem alle konkrete Schuld zu existentieller Schuld relativiert würde. Maron gelingt es, entgegen all den Ambivalenzen, die als Apologien gelesen werden könnten, die Wut ihrer Heldin auf das vergangene DDR-Regime unversöhnt zu lassen. Der Kampf zwischen Rosalind und Beerenbaum ist der den Roman motivierende Konflikt. Die Entwicklung von Rosalinds Haß auf Beerenbaum ist der Motor des ganzen Buches, diese Entwicklung bestimmt das Tempo der Erzählung und treibt sie voran.

Maron spielt Variationen der Anklage und der Opposition durch, die immer wieder ins Leere münden. Dem Leser von *Stille Zeile sechs* bleibt nur eine Gewißheit in den Händen - daß die Antagonismen so einfach nicht zu überblicken sind, daß Konflikte, auch nach dem Ende der DDR, offen bleiben. Nichts ist so einfach, wie die Konfrontation der Protagonisten oder auch der Satz Tollers zunächst suggerieren. Je näher man die augenscheinlich so klaren Verhältnisse in *Stille Zeile sechs* untersucht, als desto vielschichtiger enthüllen sie sich. "Nichts ist sicher", urteilt auch Antje Janssen-Zimmermann, der Roman formuliert "ungelöste und unlösbare Widersprüche".¹⁵⁰ Maron scheint von ihrer Erzählerfigur eine "Entscheidung im moralischen Dilemma" zu fordern,¹⁵¹ und entfaltet zugleich eine Situation der Unentscheidbarkeit zwischen zwei gleich schlechten Lösungen. Sie gestaltet in *Stille Zeile sechs* einen oszillierenden Roman, der nicht in einen klaren Aussagesatz, sondern in eine Gruppe von offenen Fragen mündet.

¹⁴⁵ *Stille Zeile*, S. 45f., vgl. auch S. 102.

¹⁴⁶ Für die Konnotation von Dunkelrot als eine positive Farbe vgl. *Stille Zeile*, S. 126 und 189.

¹⁴⁷ Düsternis klingt in den Blutbuchen an, *Stille Zeile*, S. 48 und 63. Vgl. auch den Schatten, der Rosalind zu verschlingen droht, S. 62f.; und "ewige Dunkelheit", S. 48.

¹⁴⁸ Vgl. *Stille Zeile*, S. 202ff.

¹⁴⁹ *Stille Zeile*, S. 162.

¹⁵⁰ Janssen-Zimmermann, a.a.O.

¹⁵¹ Koch, S. 439, vgl. auch S. 449.

Dieses Verständnis von *Stille Zeile sechs* wird noch weiter differenziert und bestätigt, wenn man die formalen und stilistischen Elemente von *Stille Zeile sechs* in Bezug zu Marons vorhergehendem Roman *Die Überläuferin*¹⁵² stellt.

1.3. *Stille Zeile sechs* und *Die Überläuferin*

1.3.1. 'Re-Writing the Past' - Die persönliche Geschichte des Romans

Indem sie Parallelen und Gemeinsamkeiten zwischen *Stille Zeile sechs* und der *Überläuferin* kreiert, stellt Maron bewußt Verbindungen zwischen den beiden Romanen her. Zu diesen Gemeinsamkeiten gehört natürlich an allererster Stelle die Erzählerfigur Rosalind, die Heldin beider Romane. Ist es aber wirklich die gleiche Rosalind?

Es ist sicherlich in vieler Hinsicht die gleiche Gestalt: Rosalind hat beispielsweise in beiden Romanen ihre Arbeit für das Barabassche Institut niedergelegt, das gehört zu der Vorvergangenheit von *Stille Zeile sechs* ebenso wie zu der der *Überläuferin*. Während aber die Rosalind der *Überläuferin* eines morgens gelähmt, also arbeitsunfähig, aufwacht, begründet die Rosalind von *Stille Zeile sechs* ihre Kündigung mit dem willentlichen Entschluß, nicht für Geld denken zu wollen. Der Satz, für Geld zu denken sei falsch, wird hingegen in der *Überläuferin* der Figur Martha zugeordnet - der exzessiven, anarchischen und kriminellen Martha, Rosalinds alter ego.¹⁵³

Viele andere Motive und Gestalten aus der *Überläuferin* haben einen Weg in *Stille Zeile sechs* gefunden. Monika Maron aktiviert in dem Roman das Personal ihres früheren Werkes. Da sind schon, in der *Überläuferin*, Bruno und der Graf, der die gleiche dunkelblaue, mit silbernen Sternen besetzte Fliege in der gleichen Kneipe trägt, und sogar Tante Ida ist schon da. Aber auch das Motiv der Bildung;¹⁵⁴ die Fragen nach Schuld und Opfer,¹⁵⁵ nach Tat und Untat¹⁵⁶ sind bereits in der *Überläuferin* zu finden. Rosalind fühlt schon in der *Überläuferin*, als der Vater im Leichenwagen weggefahren wird, daß sie "gesiegt" hat.¹⁵⁷ Selbst ein widerlicher Alter taucht bereits auf, seine rechte Hand leblos, "ein unsinniges Stück Fleisch".¹⁵⁸

¹⁵² Monika Maron: *Die Überläuferin*, Frankfurt am Main 1988.

¹⁵³ Sylvia Kloetzer schlägt vor, die Gestalt Marthas in der *Überläuferin* als abgekoppelten Teil der Erzählergestalt aufzufassen, welcher in *Stille Zeile sechs* in die Person Rosalinds inkorporiert worden ist. Vgl. Sylvia Kloetzer: "Perspektivenwechsel - Ich Verlust bei Monika Maron". In: *Schriftstellerinnen der DDR aus amerikanischer Sicht*, hg. von Ute Brandes, Berlin/Bern 1992. Vgl. auch Schmidt, S. 248.

¹⁵⁴ *Überläuferin*, S. 80.

¹⁵⁵ Vgl. *Überläuferin*, S. 46.

¹⁵⁶ *Überläuferin*, S. 56 und 72.

¹⁵⁷ *Überläuferin*, S. 22.

¹⁵⁸ *Überläuferin*, S. 130.

Auch Eckhard Franke ist der Auffassung, daß sich an dem Vergleich von *Stille Zeile sechs* und der *Überläuferin* eine Wandlung des Erlebens, und der Welt, offenbare.¹⁵⁹ *Stille Zeile sechs* erzählt nicht die gleiche Geschichte wie die *Überläuferin*, noch setzt es sie fort;¹⁶⁰ am treffendsten läßt sich das Verhältnis der beiden Bücher so beschreiben, daß die gleichen Komponenten in ein neues Mischungsverhältnis gebracht werden. Vor allem aber knüpft Maron durch den Rückbezug zu ihrem früher veröffentlichten Roman an die Vergangenheit an und bestätigt, mehr noch als durch das textimmanente Begräbnis, die rückwärtsgewandte Perspektive von *Stille Zeile sechs*.

Eine Art persönliche Geschichte des Romans tritt in Erscheinung. Allein, daß *Stille Zeile sechs* eine Vergangenheit hat, ein Zuvor, ist bemerkenswert, mehr noch, daß diese Vergangenheit nun umgeschrieben wird. Auch wenn sich die *Überläuferin* ebenso wie *Stille Zeile sechs* ohne weiteres als eigenständige Werke lesen lassen, zeigt Maron durch den erzählerischen Zusammenhang, in den sie die beiden Romane bringt, daß die Bücher keine isolierten Einheiten sind, sondern Teile einer fortwährenden Geschichte. Das ist nicht zuletzt eine deutliche Absage an die Auffassung der Wende als Nullpunkt. Die beiden Romane beleuchten sich gegenseitig, nicht nur verändert die *Überläuferin* das Lesen von *Stille Zeile sechs*, sondern auch umgekehrt - Maron nimmt durch *Stille Zeile sechs* rückwirkend erneut Einfluß auf die Interpretation der Charaktere und der Geschichte in der *Überläuferin*.

Dem Leser enthüllen sich durch den Beziehungszusammenhang der beiden Romane keine radikal neuen Gesichtspunkte, sondern Bedeutungsvarianten und Verschiebungen. Damit bringt Maron in *Stille Zeile sechs* zum Ausdruck, daß die Vergangenheit, die DDR, von ihrem Endpunkt aus von neuem geschrieben und gelesen werden muß. Gleichzeitig, so demonstriert Maron, ist selbst von diesem Endpunkt aus für den Lesenden keine eindeutige Zuweisung in klar umrissene Schemata möglich, sondern Ambivalenzen und Mehrdeutigkeiten herrschen vor.

Nicht zuletzt liefert die *Überläuferin* eine Folie, gegen die sich formale und stilistische Strukturen von *Stille Zeile sechs* in größter Klarheit abheben. Kritiker von *Stille Zeile sechs* heben zu Recht die "Aufgeräumtheit des Buches" hervor.¹⁶¹ Der Text enthalte kaum Leerstellen, bemerkt Lennart Koch.¹⁶² Ricarda Schmidt kontrastiert *Stille Zeile sechs* mit dem steten Überborden ins Phantastische der *Überläuferin*.¹⁶³ Die offene Struktur der *Überläuferin* korrespondiere mit dem Inhalt des Romans, in dem Probleme sichtbar gemacht würden, ohne daß

¹⁵⁹ Franke, S. 4.

¹⁶⁰ *Stille Zeile sechs* biete die "Fortsetzung eines Lebenslaufs qua Identität der Hauptfigur und inhaltlicher Konstanten", schreibt auch Antje Janssen-Zimmermann, doch "kann die Fortschreibung der Biographie [Rosalinds] nicht als wesentlichster Gegenstand des neuen Buches gelten". (Janssen-Zimmermann, a.a.O.)

¹⁶¹ Vgl. etwa Iris Radisch: "Der Lurch muß sterben". In: *Die Zeit*, 11.10.1991

¹⁶² Koch, S. 401.

¹⁶³ Vgl. hierzu auch Eckhard Franke, der von den "experimentellen Erprobungen von surrealen Bilderwelten, expressiven Traumgestaltungen und phantasmagorischen Erzählmomenten und -perspektiven" in der *Überläuferin* spricht. (Franke, S. 2).

eine Lösung oder ein positives Gegenmodell angeboten würde. Die *Überläuferin* sei ein interrogativer Text. Im Gegensatz dazu, so Ricarda Schmidt weiter, sei *Stille Zeile sechs* ein deklarativer Text, weil Maron darin alles Verfremdende vermeide. *Stille Zeile sechs* sei ein realistischer Roman,¹⁶⁴ gar ein Roman, der ironischerweise die Ästhetik des sozialistischen Realismus einlöse - ironisch deshalb, weil diese realistische Erzählweise die Geschichte einer Rebellion gegen das DDR-Regime darstelle. Ricarda Schmidt konstatiert abschließend, das Buch böte dem Leser keinen Widerstand, verlange des Lesers ästhetischer Wahrnehmung nichts ab und die Botschaft des Buches läge nah an der Oberfläche.¹⁶⁵ Gerade die offensichtliche Ordentlichkeit des Buches, die sich in der Tat stark gegen Struktur und Stil der *Überläuferin* abhebt, sollte eher mißtrauisch stimmen und die Frage aufwerfen, ob alles wirklich so geordnet und transparent ist, wie es auf den ersten Blick scheint. Die hergebrachten ästhetischen Strukturen von *Stille Zeile sechs*, so hebt auch Antje Janssen-Zimmermann hervor, ermöglichten eine "leichte Lesbarkeit", welche jedoch nicht der "komplexen Problemanlage und -entfaltung" entspräche.¹⁶⁶

Bei näherem Hinsehen läßt sich *Stille Zeile sechs* weder als realistischer, noch als phantastischer Roman beschreiben. Realistisch nicht, weil der Roman durchsetzt ist von irrealen, skurrilen und absurden Passagen, wie Rosalinds Zwiegespräch mit der Cosmea, Thekla Fleischers Hochzeit, oder der Streit um den Rang des Kneipenkönigs in der Kneipe.¹⁶⁷ Phantastisch aber wird man den Roman nicht nennen wollen, weil er seine Geschichte geographisch und zeitlich in der Gegenwart der letzten Jahre der DDR verankert, und sich konkret auf historische Ereignisse bezieht.

1.3.2. Im Widerstreit der Kräfte: Realistische Phantastik gegen konkrete Verortung

An wenigen Stellen in *Stille Zeile sechs* zeigen sich irreale, skurrile und absurde Erzählmomente so deutlich wie in der Beschreibung von Thekla Fleischers Hochzeit. Das tritt schon dadurch zum Vorschein, daß diese Hochzeit bigamistisch und im Grunde eine Farce ist, da die Trauung von Bruno vorgenommen wird. Damit nicht genug wird sie in einer Friedhofskapelle, einem "Totenhaus" und "Todestempel" geschlossen.¹⁶⁸ Während der Trauung läutet die Sterbeglocke. Die blaue, mit silbernen Sternen bemalte Kuppel überdacht einen steinernen Sockel, auf dem "ein Fetzen künstlichen Rasens, ein Hammer und eine zerbrochene Christusstatue"¹⁶⁹ ein bizarres Stilleben bilden. In Thekla Fleischers Brautstrauß finden sich weitere Todessymbole, namentlich Efeu und erfrorene Rosenknospen. Kahle Bäume, die Rosalind an Reigen tanzende

¹⁶⁴ Zu einer ausführlicheren Diskussion des Begriffs "realistisch" und seiner Anwendung auf *Stille Zeile sechs* vgl. auch Koch, S. 398 - 401.

¹⁶⁵ Vgl. Schmidt, S. 250 - 255.

¹⁶⁶ Janssen-Zimmermann, a.a.O.

¹⁶⁷ Vgl. *Stille Zeile*, S. 73-79 und 172-175.

¹⁶⁸ *Stille Zeile*, S. 187.

¹⁶⁹ Ebd.

Skelette erinnern, flankieren den Hochzeitszug, nach der Trauung ist der Himmel schwarz: "Ein weißer Blitz zerschneidet die Wolkendecke, und wenige Sekunden später ließ ein tosender Donner die geweihte Erde" erbeben.¹⁷⁰ Spitzer Eisregen geht auf die Gruppe nieder, der eine Minute später "wie Tränenbäche" über Thekla Fleischers Gesicht fließt.¹⁷¹

Die detaillierte Beschreibung von konkreten, durchaus realistischen Momenten fügt sich so insgesamt zu einem äußerst phantastischen Gesamtbild. Als weiteres Beispiel für solch realistische Phantastik wäre auch die skurrile Gestalt des Grafen zu nennen, mit einem Diener,¹⁷² mit "Gehrock" und "Beinkleidern",¹⁷³ und einer Braut in Kioto, für die er ein Klavier kauft;¹⁷⁴ ebenso wie Rosalinds Wohnung, in der es spukt¹⁷⁵ und in der fünf Männer ohne Köpfe mit ihr am Tisch sitzen.¹⁷⁶

Diesen phantastischen stehen ausgeprägt realistische Momente im scharfen Kontrast gegenüber. Maron gestaltet diese realistischen Momente, indem sie den gesamten Roman mit historischen Stichworten durchsetzt. Zu diesen Stichworten gehören etwa "Mauer"¹⁷⁷ und "Antifaschistischer Schutzwall",¹⁷⁸ das "Hotel Lux"¹⁷⁹ und nicht zuletzt die "Stasi".¹⁸⁰ Solche Signalworte haben die Funktion, den Text zeitlich und geographisch konkret zu verorten. Maron läßt keinen Zweifel an dem genauen Zeitpunkt, noch an dem genauen Schauplatz von *Stille Zeile sechs*. Insbesondere in Hinsicht auf die geographische Verortung läßt *Stille Zeile sechs* keine Unklarheiten zu: Ohne Umschweife werden Straßenzüge bei ihren Namen genannt; das Pankower Villenviertel,¹⁸¹ der Friedhof,¹⁸² die Kurt-Fischer-Straße,¹⁸³ der Ossietzkyplatz in Niederschönhausen,¹⁸⁴ um nur vier aufzuzählen.¹⁸⁵ Die Genauigkeit der Angaben ist auf jedem Berliner Stadtplan nachzuprüfen. Diese beinahe pedantischen Angaben verankern den Roman in Ostberlin, in der Gegenwart der DDR, im offenen

¹⁷⁰ *Stille Zeile*, S. 191.

¹⁷¹ Ebd.

¹⁷² Vgl. *Stille Zeile*, S. 69f.

¹⁷³ *Stille Zeile*, S. 68f.

¹⁷⁴ Vgl. *Stille Zeile*, S. 35.

¹⁷⁵ Vgl. *Stille Zeile*, S. 83f.

¹⁷⁶ Vgl. *Stille Zeile*, S. 82f.

¹⁷⁷ *Stille Zeile*, S. 31.

¹⁷⁸ *Stille Zeile*, S. 107.

¹⁷⁹ *Stille Zeile*, S. 27 und 138ff.

¹⁸⁰ *Stille Zeile*, S. 143. Vgl. auch S. 136f.

¹⁸¹ Vgl. *Stille Zeile*, S. 7.

¹⁸² Vgl. ebd.

¹⁸³ Vgl. *Stille Zeile*, S. 114.

¹⁸⁴ Vgl. *Stille Zeile*, S. 194.

¹⁸⁵ Diese Technik findet sich auch schon in der *Überläuferin*, in der die genaue Lage des Barabasschen Instituts, mit präzisen Angaben zu den Verkehrsverbindungen, festgelegt wird. (Vgl. *Überläuferin*, S. 10f.)

Widerspruch zu all den irrealen und phantastischen Momenten, die der Roman zugleich heraufführt.

Der räumlich-geographischen Verankerung entspricht die zeitliche. Ohne offen Jahreszahlen zu nennen, bestimmt *Stille Zeile sechs* geschichtliche Orte unmißverständlich mit Hilfe von Ereignissen. Die Szene mit dem Literaten Sensmann ist ein besonders markantes Beispiel dafür. Als Sensmann Beerenbaum nach dem Berliner Universitätsleben zu Beginn der sechziger Jahre befragt und dieser mit seinem Versatzstück über "aufregende Zeit" und den "Bau unseres Antifaschistischen Schutzwalls"¹⁸⁶ antwortet, folgt dem eine klassische Paralipse:

"Sensmann sagte, er sei damals vierzehn gewesen [...]. Allein die Mitteilung, daß Sensmann damals vierundzwanzig Jahre jünger war als jetzt, erschien mir zu belanglos, um sie zu protokollieren".¹⁸⁷

Wie jede Paralipse hat auch diese die Funktion, das vorgeblich nicht Erwähnte zu betonen. Dieser Satz datiert die Szene eindeutig ins Jahr 1985. Ähnlich markieren Altersangaben in Rosalinds Erzählungen Jahresdaten, die eine verlässliche Orientierung des Lesers erlauben.¹⁸⁸

Die genaue Bestimmung von Ort und Zeit verflucht das imaginäre, phantastische Romangeschehen untrennbar mit konkreten und geschichtlichen Momenten. Maron schafft damit, paradoxerweise eben durch das klare Umreißen von Tatsachen, auch auf der Ebene des Erzählens ambivalente Relationen. Die vorgebliche Einfachkeit, die sich schon in der Einordnung zentraler Motive in *Stille Zeile sechs* als trügerisch erwiesen hat, findet hier sein Pendant auf stilistischer Ebene. *Stille Zeile sechs* ist, darin ist Ricarda Schmidt recht zu geben, kein phantastischer Roman wie die *Überläuferin*, in der die Grenzen zwischen dem Imaginierten und dem 'Realen' bis zur Unkenntlichkeit verwischt sind; *Stille Zeile sechs* ist aber ebensowenig ein realistischer Roman, denn aller Realismus wird durch phantastische Erzählmomente konterkariert. Die Wende scheint eine entspanntere Erzählhandlung zu zeitigen, die sowohl ein Verstecken von realen Momenten in Phantastik, wie auch ein lautstarkes Unterstreichen von phantastischen Momenten überflüssig macht. *Stille Zeile sechs* ist um nichts weniger interrogativ oder offen als die *Überläuferin*. Diese Einsicht erweist sich auch dann als stimmig, wenn man die formale Struktur von *Stille Zeile sechs* mit der der *Überläuferin* vergleicht - jene Struktur, die Ricarda Schmidts Ansicht nach zu allererst das Aufgeräumte und Ordentliche des Buches vorstellt. In der formalen Struktur liegen in der Tat die gravierendsten und auffälligsten Unterschiede zwischen den beiden Romanen.¹⁸⁹

¹⁸⁶ *Stille Zeile*, S. 107.

¹⁸⁷ Ebd.

¹⁸⁸ Vgl. etwa *Stille Zeile*, S. 157 und 114.

¹⁸⁹ Zu dieser Ansicht kommt auch Ricarda Schmidt. (Vgl. Schmidt, S. 247.)

1.3.3. Romanstrukturen

Die Erzählbewegung in *Stille Zeile sechs* geht sternförmig von einem zentralen Punkt aus - Beerenbaums Begräbnis - von dem aus Rosalind ihre Vergangenheit reflektiert, dabei immer wieder in die Gegenwart des Begräbnisses zurückkehrend. Während die erzählte Zeit beinahe statisch ist - auf der ersten Seite des Buches bricht Rosalind zu Beerenbaums Beisetzung auf, in der Schlußszene verläßt sie den Friedhof - werden die verschiedenen Etappen aus ihrer Vergangenheit in scheinbar loser, assoziativer Ordnung eingeflochten und fügen sich zu dem hauptsächlichen Erzählverlauf zusammen. Darüberhinaus gehen die Zeitebenen an vielen Stellen ineinander über, beispielsweise beim Decken des Tisches mit Beerenbaum, das Rosalind an das Tischdecken mit ihrer Mutter erinnert.¹⁹⁰ Im Kontrast dazu steht die Erzählstruktur der *Überläuferin*, die sich zyklisch schließt, mit dem Bild der gelähmten Rosalind, die auf ihrer inneren Reise wieder in die kleine, weißgetünchte Kerkerzelle ihres Zimmers zurückgelangt, aus dem sie aufgebrochen war. Bei aller Kreisförmigkeit der Bewegung stellt die *Überläuferin* letzten Endes eine bloße Aneinanderreihung von Erzählmomenten dar, die der sternförmigen Erzählstruktur in *Stille Zeile sechs* an Komplexität nachsteht.

Die formalen Strukturen von *Stille Zeile sechs* und der *Überläuferin* haben natürlich größte inhaltliche Bedeutung. Ganz pointiert beginnt *Stille Zeile sechs* mit der Beschreibung eines Weges, den Rosalind vom gesicherten Zentrum ihrer Wohnung in die Außenwelt hinein einschlägt, im Gegensatz zu der gelähmten, heimkehrenden Rosalind der *Überläuferin*. Immer wieder taucht der Weg, das Gehen als Motiv in *Stille Zeile sechs* auf,¹⁹¹ als Metapher für den Weg zur Befreiung, zur Katharsis. Rosalind in der *Überläuferin* hingegen bleibt, gelähmt, bei ihrer Verweigerung stehen. Dem entspricht die Struktur der *Überläuferin* mit ihrer kreisförmigen Erzählbewegung, die letztlich nirgendwo hinführt als wieder zurück an den Ausgangspunkt, ein orientierungsloser und auswegloser Zirkel,¹⁹² der auch das Leid in dem Eingeschlossen-Sein darstellt, vielleicht sogar im Gefangensein in der DDR. Dagegen steht Rosalind in *Stille Zeile sechs* fest im Zentrum der Erzählung und konfrontiert von dort aus die Außenwelt. Der begrabene

¹⁹⁰ Vgl. *Stille Zeile*, S. 103f.

Lennart Kochs Verständnis der Zeitstruktur in *Stille Zeile sechs* als "ineinander stufende Schachteltechnik", vergleichbar den russischen Püppchen, die in Beerenbaums Wohnzimmer stehen, (vgl. Koch, S. 405, und *Stille Zeile*, S. 45) vermag nicht zu überzeugen. Die verschiedenen Episoden der Vergangenheit, Rosalinds Kindheitserlebnisse etwa, stehen gleichberechtigt nebeneinander; es ist nicht nötig, eine Erinnerung zu 'öffnen', um darin eine weitere verborgen zu finden, wie es dem Puppenmodell entspräche.

¹⁹¹ Vgl. etwa *Stille Zeile*, S. 7, 143f. und 199. Die Bedeutsamkeit des Weges zeigt sich nicht zuletzt auch daran, daß ein Straßename den Titel des Romans bildet.

¹⁹² Vgl. hierzu die "Qual" des ziellosen Um-den-See-laufens, die Rosalind in *Stille Zeile sechs* empfindet. (*Stille Zeile*, S. 174.)

Beerenbaum, als Metapher für die abgeschlossene DDR-Vergangenheit, ist im wahrsten Sinne des Wortes ein ruhender und ruhiger Punkt, von dem aus alle Wege möglich und offen erscheinen. Das verbildlicht die neue Erzählperspektive nach der Wende.¹⁹³ Die Wende verschafft einen Beobachtungspunkt, von dem aus man zurückblicken kann, von dem aus die DDR, weil sie jetzt eine abgeschlossene Einheit darstellt, betrachtet werden kann. *Stille Zeile sechs* hält den geschichtlichen Moment fest, in dem solch ein Rückblick möglich wird. Eindeutige Perspektiven und klare Bewertungen sind damit noch nicht gegeben. Die Auseinandersetzung um die Geschichte der DDR beginnt erst jetzt.

1.4. Resumee

Die Verbindung von *Stille Zeile sechs* zu den im Literaturstreit aufgeworfenen Fragen liegt auf der Hand. Nichts sticht an dem Roman so hervor wie das Maß, in welchem *Stille Zeile sechs* die Vergangenheit beschwört - die eigene, als Roman, wie die des Staates DDR und der einzelnen Menschen in ihm. *Stille Zeile sechs* nutzt den Schnittpunkt der Wende nicht, um nach vorn in die Zukunft zu blicken, sondern um zurückzuschauen. Der Blick in die Zukunft bleibt aus. Nicht aus Resignation allerdings, wie Antje Janssen-Zimmermann zunächst vermutet, sondern weil es die Gegenwart der Vergangenheit ist, um die es in *Stille Zeile sechs* geht.¹⁹⁴

Der Roman macht darüberhinaus deutlich, daß dem Ereignis der Wende nicht ohne weiteres eine 'gesamtdeutsche' Literatur folgt. Zwar sind es die veränderten politischen Verhältnisse, die *Stille Zeile sechs* überhaupt ermöglichen. Erst von dem Beobachtungspunkt der Wende aus läßt sich über DDR-Verhältnisse aus der rückwärtsgewandten Perspektive schreiben, die Maron in dem Roman bezogen hat. Doch bleibt die DDR die Vergangenheit der Autorin, die auch ihr gegenwärtiges Erzählen bestimmt.¹⁹⁵ Susanne Ledanff bezeichnet *Stille Zeile sechs* als den Roman, in dem sich Monika Marons Zugehörigkeit zum Osten besonders scharf kontiniere.¹⁹⁶

Die Erzählerfigur Rosalind schreibt die Vergangenheit von ihrem vorläufigen Ende, dem Begräbnis Beerenbaums, aus auf; diese Beschreibung aber zeigt ambivalente Verhältnisse, sie ist deutungsbedürftig, sie muß gelesen werden. Die Rolle der Erzählerfigur Rosalind, die die

¹⁹³ Auch Achim Geisenhanslücke sieht in *Stille Zeile sechs* einen symbolischen Abschied von der DDR vollzogen, bei dem der Friedhof als "Metapher für das geschichtliche Ende der DDR" und Beerenbaum als "Symbol [für] die kommunistische Ideologie der DDR" verstanden werden. (Geisenhanslücke, a.a.O.)

¹⁹⁴ (Janssen-Zimmermann, a.a.O.) Auch Janssen-Zimmermann kommt zu dem Schluß, daß *Stille Zeile sechs* den "Spuren der Vergangenheit in der Gegenwart wie den Vorzeichen des Jetzt im Damals" nachspürt.

¹⁹⁵ Vgl. hierzu das Wort von Brigitte Burmeister: "Den DDR-Bürgern bleibt auch nach der Wende das Eigene, der prägende Erfahrungshorizont". (Zit. nach Emmerich, *Literaturgeschichte der DDR*, S. 524).

¹⁹⁶ Vgl. Ledanff, a.a.O., S. 285.

Biographie eines Machthabers in der DDR aufschreiben soll, ist symbolisch für die Rolle der Schriftsteller nach der Wende. Die Autoren sind von staatlicher Einengung und Intervention befreit, und sie sind in der Lage, die DDR als abgeschlossene, zur Ruhe gekommene Gesellschaftsgeschichte zu überblicken. Gleichwohl verhilft ihnen das nicht schon zu einer unverrückbaren Betrachtungsweise der DDR-Geschichte. Schreibmaschine und Diktiergerät reichen nicht hin, um der Vergangenheit in eindeutigen Bewertungen habhaft zu werden.

Maron konstituiert die ambivalenten Verhältnisse in *Stille Zeile sechs* sowohl auf inhaltlicher Ebene - in der Darstellung der Charaktere und Motive - als auch auf stilistischer Ebene, im Aufeinanderprallen von realistischen und phantastischen Versatzstücken. Sie löst weitere Begrenzungen auf, indem sie *Stille Zeile sechs* in einen Zusammenhang zu der *Überläuferin* setzt. Auf diese Weise stellt Maron dar, daß die Vergangenheit weder besiegelt, noch in Schwarzweiß-Malerei zu begreifen ist. Die klaren Verhältnisse, die die Wende zu schaffen scheint, können die Ambivalenz der Figur Beerenbaums etwa, der autoritärer Apparatschik und zugleich ein zur Tat gedrängtes Opfer des Faschismus ist, nicht kassieren. So können dem Text, zu diesem Schluß kommt auch Lennart Koch, eindeutige Schuldzuweisungen nicht unterstellt werden.¹⁹⁷ Das bewußte Fernhalten von Normen wie Gut und Böse, daß Ricarda Schmidt schon in der *Überläuferin* feststellt,¹⁹⁸ ist genauso für *Stille Zeile sechs* zu konstatieren; auch wenn die Schuld der Vätergeneration in *Stille Zeile sechs* explizit und ausführlich thematisiert wird, können diese Väter nicht rückhaltlos verdammt werden. *Stille Zeile sechs* beschreibt ein moralisches Dilemma, ohne es zu lösen.¹⁹⁹ Damit fügt sich der Text in die Reihe der Wenderomane, welche in den besten Fällen, um mit Wolfgang Emmerich zu sprechen, eine Sinnkrise artikulieren, anstatt "vorschnell Sinn zu stiften".²⁰⁰ Mit Beerenbaums Tod beginnt keine große Freiheit; sein Tod ist allerdings notwendige Voraussetzung für jede Form künftiger Entwicklung.²⁰¹

Ist *Stille Zeile sechs* dann überhaupt eine Abrechnung mit der Väterwelt, als welche der Roman mehrfach gerühmt wurde? Sicherlich nicht in dem Sinne, daß in dem Roman, konform mit der historischen Entwicklung der Wiedervereinigung, die toten Machthaber im Nachhinein, aus der gesicherten Position der Nachwelt, abgeurteilt würden. Dies bewegt auch Lennart Koch zu der Aussage, von einer "Abrechnung [...] oder historischer Eindeutigkeit [könne] nicht die Rede sein".²⁰² Doch Achim Geisenhanslücke konstatiert ganz richtig, daß am Ende des Romans auch keine Versöhnung mit der Generation der Väter steht.²⁰³ *Stille Zeile sechs* ist ganz bestimmt eine Abrechnung im Sinne einer Auseinandersetzung, im Sinne des Nicht-Vergessens - des Nicht-

¹⁹⁷ Vgl. Koch, S. 447.

¹⁹⁸ Vgl. Schmidt, S. 250 und 255.

¹⁹⁹ Vgl. auch Koch, S. 463.

²⁰⁰ Emmerich, *Literaturgeschichte der DDR*, S. 478.

²⁰¹ Vgl. *Stille Zeile*, S. 154.

²⁰² Koch, S. 447.

²⁰³ Vgl. Geisenhanslücke, S. 83.

Vergessens von all dem Schäßigen, Kleinen, Häßlichen, all des Betrugs auf alltäglicher Ebene, des Betrugs ums Leben, das der Roman heraufführt. Eine Abrechnung allerdings, bei der die Summe offen bleibt, bewußt offen gehalten wird, wie eine Wunde, der sich zu schließen verwehrt wird.

Stille Zeile sechs ist ein Abschiedsbuch, in dem die Vätergeneration zu Grabe getragen wird. Damit wird ein historischer Punkt markiert, von dem ausgegangen werden kann. Die Verbindung zur Vergangenheit ist damit aber noch nicht gekappt, die Vergangenheit ist kein abgeschlossener Prozeß.²⁰⁴ Auch wenn der Rahmen des Begräbnisses, in den der Text gesetzt ist, Abschied zu versprechen scheint, wird dieser letzten Endes nicht vollzogen. Die Schlußszene des Romans ist in dieser Hinsicht von großer Bedeutung.

Auf den letzten Seiten des Romans findet sich unversehens die Beschreibung von Rosalinds Reise nach Prag, bei der sie durch ihre Erinnerungen belohnt worden war wie die Söhne, die auf "Geheiß ihres sterbenden Vaters einen ganzen Weinberg umgruben, um einen verborgenen Schatz darin zu suchen". Im nächsten Sommer dann "hing der prophezeite Schatz als überreiche Ernte an den Weinstöcken".²⁰⁵ Hier, auf der fast letzten Seite, taucht plötzlich ein ganz anderes Vaterbild auf, ein wohlwollender und weiser Vater.²⁰⁶ Das mühsame Umgraben des Weinbergs kann als nichts anderes verstanden werden denn als die Auseinandersetzung mit der Vergangenheit. Schon in diesem Bild bringt Maron zum Ausdruck, daß nicht das Begraben, sondern das Umgraben eine hoffnungsvolle Zukunft verheißt. Nur für wenige Augenblicke nach Beerenbaums Begräbnis gleicht die Aussicht auf die Zukunft dem goldenen Glanz der "Abendsonne",²⁰⁷ und es will scheinen, als könne die Zukunft jetzt beginnen. Rosalind fühlt sich erleichtert,²⁰⁸ sie kann ihre "eigenen Schritte wieder hören".²⁰⁹ Zu Hause wird sie, so stellt sie sich vor, "heißen Tee trinken, [...] *Don Giovanni* hören, [...] Tonleitern üben".²¹⁰ Es ist vorbei, sagt Rosalind befreit.²¹¹

Doch dieses hoffnungsgefüllte und versöhnliche Ende erweist sich schnell als trügerisch.²¹² Ihm folgt noch ein weiterer Absatz, in dem Beerenbaums Sohn Rosalind ein Paket übergibt, das allen Anschein nach das von Beerenbaum diktierte, von Rosalind niedergeschriebene

²⁰⁴ Auch Achim Geisenhanslüke fügt an, daß die Abrechnung mit der Gründergeneration der DDR als Form des Abschieds nicht genug sei. Der Roman schließe, ohne sein Heldin von der Last der Geschichte erlösen zu können. (Vgl. Geisenhanslüke, S. 84.)

²⁰⁵ *Stille Zeile*, S. 217f.

²⁰⁶ Vgl. in diesem Zusammenhang auch das "Weinlaubdekor", das mit Beerenbaum in Verbindung gebracht wird, *Stille Zeile*, S. 103 und 109; und die "Beeren", also die Ernte, in seinem Namen.

²⁰⁷ *Stille Zeile*, S. 217.

²⁰⁸ Vgl. *Stille Zeile*, S. 215.

²⁰⁹ *Stille Zeile*, S. 216.

²¹⁰ *Stille Zeile*, S. 218.

²¹¹ *Stille Zeile*, S. 215.

²¹² Vgl. hierzu auch Lennart Kochs Kommentar zur Schlußszene in *Stille Zeile sechs*: "Obwohl der Text [...] formal geschlossen ist, bleibt er inhaltlich offen." (Koch, S. 448.)

Manuskript enthält. Rosalind will dieses Paket nicht. Da sie es annehmen muß, versucht sie verzweifelt, es wenigstens ungeöffnet zu lassen.²¹³ Die Anstrengung ihrer Abwehr zeigt, wie wenig sie entrinnen kann. Die Auseinandersetzung mit der Vergangenheit ist nicht zu Ende.

²¹³ Lennart Koch bezeichnet Rosalinds Anstrengung als 'unhaltbaren Vorsatz'. (Vgl. Koch, S. 445.)

2. BRIGITTE BURMEISTER: *UNTER DEM NAMEN NORMA*

2.1. Einleitende Bemerkungen

Unter dem Namen Norma ist der zweite Roman, den Brigitte Burmeister, Jahrgang 1940, veröffentlicht hat. Die promovierte Romanistin wurde 1967 Mitarbeiterin an der Ostberliner Akademie der Wissenschaften. Sie hat wissenschaftliche Arbeiten zur französischen Aufklärung, Gegenwartsliteratur und Literaturtheorie, insbesondere über den Nouveau roman veröffentlicht und ließ sich 1983 als freie Autorin und Übersetzerin nieder. 1987 erschien ihr erster Roman *Anders oder Vom Aufenthalt in der Fremde* in der DDR,¹ kurze Zeit darauf auch in der BRD.² 1991 veröffentlichte Burmeister ein langes Gespräch mit Margarete Mitscherlich, *Wir haben ein Berührungstabu*,³ in dem sie über Deutsche in Ost und West reflektiert.

Schon mit *Anders oder Vom Aufenthalt in der Fremde* gelang Brigitte Burmeister der literarische Durchbruch. Der Roman wurde als "eines der erstaunlichsten Debüts der letzten DDR-Jahre" weithin gerühmt.⁴ *Unter dem Namen Norma* aber riß Kritiker in einen wahren Begeisterungstaumel. Der Roman wurde als einer der bislang gewichtigsten Beiträge zur literarischen Auseinandersetzung mit der jüngsten deutschen Zeitgeschichte begrüßt.⁵ Wehdeking reihte ihn in seine Gruppe der "Portalromane" ein.⁶ Für Wolfgang Emmerich ist *Unter dem Namen Norma* der "leiseste und differenzierteste Wenderoman"⁷ unter den Kandidaten für "genuine Wendeliteratur",⁸ ein Roman, der den "Alltag der Wendejahre anschaulich einfängt".⁹ "Welch gescheites, welch schönes Buch", ruft Sibylle Cramer in der *Süddeutschen Zeitung* aus, und begrüßt in *Unter dem Namen Norma* den "fälligen deutschen Zeit- und Zustandsroman", in

¹ Berlin (Verlag der Nation) 1987.

² Darmstadt und Neuwied 1988.

³ Hamburg 1991. Mit dem Titelzusatz *Zwei deutsche Seelen - einander fremd geworden* erschien der Text 1993 in München.

⁴ Emmerich, *Literaturgeschichte der DDR*, S. 311. Vgl. auch Steffen Richter: "Brigitte Burmeister. Essay" (Stand 1.8.1997). In: *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur auf CD-Rom*, edition TEXT + KRITIK, 2000, S. 1.

⁵ Vgl. etwa Wehdeking, S. 77, und die Kritiken von Kerstin Hensel und Hella Kaiser. (Kerstin Hensel: "Ost? West? Brigitte Burmeisters Roman *Unter dem Namen Norma*. In: *Freitag*, 16.9.1994; Hella Kaiser: "Die Tugend der Rücksichtslosigkeit. Die Schriftstellerin Brigitte Burmeister". In: *Stuttgarter Zeitung*, 22.10.1994.)

⁶ Vgl. Wehdeking, S. 14 und 118.

⁷ Emmerich, *Literaturgeschichte der DDR*, S. 501.

⁸ Ebd., S. 499.

⁹ Ebd., S. 502. Auch Hella Kaiser sieht in dem Roman eine "Zustandsbeschreibung" der Gegenwart, (Hella Kaiser, a.a.O.); und Steffen Richter beschreibt ihn als eine "Bestandsaufnahme", wie auch eine der "gelungensten Auseinandersetzungen mit der deutschen Vereinigung". (Richter, a.a.O.)

dem "Alltagsprotokoll und Gedächtnisreise, Erleben und Erinnern" verschmolzen würden.¹⁰ Die Rezensenten sind sich darin einig, daß das Buch die Stimmungslage in Berlin im Jahre 1992, in der Zeit des Umbruchs also, differenziert und subtil einfängt, daß es Lebensalltag dokumentiert und charakterisiert und eine Bestandsaufnahme ostdeutscher Bewußtseinslage vornimmt. Die Gegenwart, so schreibt Sibylle Cramer, wird in Burmeisters Roman vor "den Spiegel der Geschichte" gerückt. Was aber sieht sie da? Wie sehen die Stimmungslage und der Lebensalltag aus, die *Unter dem Namen Norma* so anschaulich mitteilt?

Unter dem Namen Norma berichtet aus der Perspektive der Ich-Erzählerin Marianne von zwei Tagen in ihrem Leben, dem 17. Juni und dem 14. Juli 1992. Der Roman wird durch diese beiden geschichtsträchtigen Daten, das eine an den Aufstand von 1953, das andere an den Sturm auf die Bastille 1789 erinnernd, in zwei Teile gegliedert.

Im ersten Teil des Romans werden dem Leser nach und nach die Hauptcharaktere des Romans, Mariannes Wohnung in Berlin Mitte und ihre täglichen Verrichtungen vorgestellt. Der Leser wird durch das Portal des Mietshauses, in dem Marianne wohnt, in das Buch hineingeführt. Detail um Detail öffnet *Unter dem Namen Norma* seine Bühne: Sonnenlicht und Vogelgesang, Stimmen und Schritte. Der Leser durchquert mit Marianne den Hinterhof, steigt mit ihr Stockwerk um Stockwerk bis in ihre Dachwohnung hinauf. Die Etappen des ersten Teils des Romans folgen dem Gang der Uhr, vom Morgen über Mittag, Nachmittag und Abend bis in die frühen Morgenstunden des nächsten Tages. Marianne bereitet sich auf ihre bevorstehende Reise nach Mannheim zu ihrem Mann Johannes vor.

Unter dem Titel "Am 14. Juli" beschreibt der zweite Teil des Romans den Tag, an dem Marianne nach dem Bruch mit Johannes wieder nach Berlin Mitte zurückkehrt. In Mannheim hatte sie eine Lügengeschichte erfunden, in der sie selbst eine Informelle Mitarbeiterin der Staatssicherheit der DDR unter dem Decknamen Norma darstellte. Die Lüge aber wird ihr sofort geglaubt, ein Streit mit Johannes entbrennt, Marianne flieht zurück nach Berlin. Der Roman schließt symmetrisch mit einem Reigen der Schauplätze und Personen, die dem Leser zu Beginn vorgestellt wurden. Für Marianne steht nun fest, daß das Leben in Berlin Mitte weitergehen wird, daß ein neues Leben im westlichen Teil des vereinigten Deutschlands für sie keine Möglichkeit darstellt. Stattdessen schließt Marianne einen "Freundschaftsbund"¹¹ mit Norma und richtet sich auf ein Leben in Berlin ein.

Die Geschichte von Marianne und Johannes, und die von Marianne und ihrer Freundin Norma, die *Unter dem Namen Norma* erzählt, ist wenig mehr als ein Handlungsgerüst, mit dessen Hilfe Burmeister den Roman mit einer Richtung, mit Anfang, Höhepunkt und Ende versieht, das

¹⁰ Sibylle Cramer: "Deutsche Zustände und die offenen Felder im Gefüge der Gegenwart. Die Ostberliner Erzählerin Brigitte Burmeister legt einen weitsichtigen Gegenwartsroman vor". In: *Süddeutsche Zeitung*, 5.10.1994.

¹¹ Brigitte Burmeister: *Unter dem Namen Norma*, Stuttgart 1994, S. 279.

vorrangig jedoch dazu dient, die vielen verschiedenen Einzelbilder formal in eine fortlaufende Erzählung mit kausalen Zusammenhängen einzubinden. Walter Hinck spricht von einem "Ereignisskelett",¹² das an Wichtigkeit hinter den Orten, an denen sich Wahrnehmung vollzieht, zurücksteht - dem Treppenhaus, dem Arbeitszimmer, dem Hinterhof. Auch Katharina Döbler sieht *Unter dem Namen Norma* in erster Linie als einen Roman "des Blickwinkels" und des kleinen Himmels.¹³ In der Tat kann die Bedeutung des Hofes in *Unter dem Namen Norma* kaum überschätzt werden. Mehr als alles andere ist es der Hinterhof, der für Burmeisters Heldin Marianne Heimat bedeutet, er ist ihr Zentrum, um das ihr Wesen kreist. *Unter dem Namen Norma* beginnt und endet im Hinterhof, und auch der erste Teil schließt vorerst mit Mariannes Heimkehr und ihrer Betrachtung des nächtlichen Hofes. Seine Darstellung vor allem rechtfertigt Sibylle Cramers Wort, *Unter dem Namen Norma* sei ein Beitrag zur "Heimatliteratur"¹⁴ der DDR. Burmeister entwickelt durch die Vielstimmigkeit des Mietshauses ein Handlungs- und Beziehungsgeflecht, das sich zum Gesellschaftspanorama fügt.

Erinnerung ist das "Schlüsselwort" des Romans, schreibt Thomas Kraft,¹⁵ sie habe "vor allem Erinnerungen bewahren" wollen, bestätigt Brigitte Burmeister.¹⁶ Doch *Unter dem Namen Norma* ist ein dezidiert gegenwartsroman,¹⁷ obwohl Mariannes Reminszenzen mindestens gleich viel Raum in dem Roman einnehmen, wie das Gegenwartsgeschehen.¹⁸ Burmeister schafft in ihm einen breiten "Fächer lebendiger Ansichtskarten" der Gegenwart, um nochmals mit Sibylle Cramer zu sprechen.¹⁹

Die Struktur des Romans enthüllt sich erst durch Wiederholungen und Symmetrien, die sich in seinem Verlauf entfalten. So werden auch nur nach und nach die Hauptmotive und roten Fäden des Werks erkennbar, die sich aus dem Kaleidoskop der Bilder und Sätze herauschälen. Anfangs eingeführte Motive werden am Ende wieder aufgegriffen und bilden kunstvolle Paare, die sich durch ihre jeweiligen Verbindungen wiederum mit ihrer Umgebung vernetzen. Weniger von einem Fächer wäre hier also zu sprechen, als von einem geradezu dreidimensional anmutenden Klöppelwerk, bei dem die großen, struktursetzenden Komponenten jene "paarweisen

¹² Walter Hinck: "Glasierte Gesichter. Brigitte Burmeisters Berlin-Roman". In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 4.10.1994.

¹³ Katharina Döbler: "Der Osten bleibt weiblich. *Unter dem Namen Norma*, ein Wenderoman von Brigitte Burmeister". In: *Die Zeit*, 4.11.1994. Auch Thomas Kraft spricht von dem Mietshaus als "Mikrokosmos". (Thomas Kraft: "Spielarten des Ausweichens". Schriftsteller in gewendeten Zeiten: Brigitte Burmeisters Berlin-Roman". In: *Der Tagesspiegel*, 30.10.1994.)

¹⁴ Cramer, a.a.O. Vgl. auch Emmerich, *Literaturgeschichte der DDR*, S. 304.

¹⁵ Kraft, a.a.O.

¹⁶ Hella Kaiser, a.a.O.

¹⁷ So befindet auch Hella Kaiser: Die "Gegenwart ist Thema". (Hella Kaiser, a.a.O.)

¹⁸ Walter Hinck spricht von einer Situation, die "von Rückwendung wie von Neuanfang" gleichermaßen gekennzeichnet ist. (Hinck, a.a.O.)

¹⁹ Cramer, a.a.O.

Kontrastensembles“ sind, auf die Wehdeking aufmerksam macht.²⁰ Als Beispiel mag hier etwa der Satz “Soviel Anfang war noch nie” stehen, der zweimal wörtlich, doch jeweils in unterschiedlichen Zusammenhängen auftaucht;²¹ oder die “Guillotine”, die einmal als ‘geköpfte Nähmaschine’, ein andermal als Hinrichtungsinstrument im Text steht.²² In den wenigsten Fällen allerdings ist die Anordnung der einzelnen Komponenten dieser Kontrastensembles schlichterhand binär. Ganz im Gegenteil, die Anzahl der Bestandteile, die zu einer Verbindung führen, ist zunehmend schwer anzugeben, da Burmeister zu ihrer Bildung auch Konnotationen einsetzt. Das ist etwa an dem Bild der roten Sonne zu beobachten, die im Lied von den Caprifischern im Meer versinkt²³ und als “Abendsonne” die Konnotations-kette fortsetzt,²⁴ aber auch als “Höllenglut” in Erscheinung tritt und die riesige Glasfront zum Glühen bringt, auf die Marianne zuflieht.²⁵ Als Höllenglut wiederum steht sie in Beziehung zu “Fegefeuer”²⁶ und “Limbus”,²⁷ wie auch zur “Glut” und dem “Kohlebecken” des Grills an der Kneipe.²⁸ Burmeister spinnt auf diese Weise Fäden, die einzelne Elemente im Erzählverlauf herausheben und zu einem Netzwerk verbinden.

Dieser strukturellen Komposition entspricht die ebenso kunstreich verwobene Erzählweise in *Unter dem Namen Norma*. Burmeister entwirft eine Stimmenvielfalt, bei der zuweilen sogar mitten im Satz der Sprecher wechselt:

Ein “fremdes Wesen [geisterte] durch Treppenhäuser und Höfe. Meistens erschien es vollkommen durchsichtig, denn das mußte ja so kommen, was zuviel ist, ist zuviel, hieß es, ein weiteres Opfer unserer unblutigen Revolution, nein, so hatten wir uns die Erneuerung nicht vorgestellt”.²⁹

Die Folge der Stimmenvielfalt aus einzelnen Sprachbruchstücken, Satzfragmenten und Schlagwörtern ist ein auf den ersten Blick verwirrendes Sprachgemisch, ein Orchester der Stimmen, aus dem die tragenden Instrumente herausgehört werden müssen, vornehmlich das von Mariannes Stimme. Burmeister schlüpft in verschiedene Sprachgestalten und benutzt die verschiedenen Sprachstile, um die Protagonisten quasi sich selbst darstellen zu lassen. Ganz offensichtlich ist das Wichtigste an den Figuren ihr Sprechen, die Sprache, in der sie manifest werden. Die Protagonisten werden häufig allein an ihrem Vokabular und ihrem Sprachduktus,

²⁰ Wehdeking, S. 80.

²¹ Vgl. *Norma*, S. 9 und 281.

²² Vgl. *Norma*, S. 259 und 269.

²³ Vgl. *Norma*, S. 138 und 255.

²⁴ *Norma*, S. 256.

²⁵ Vgl. *Norma*, S. 205.

²⁶ *Norma*, S. 37.

²⁷ *Norma*, S. 9.

²⁸ *Norma*, S. 260.

²⁹ *Norma*, S. 42.

durch direkte und indirekte Zitate ihrer Rede kenntlich. So zeigt etwa der Hausmeister Kühne seine wahren Farben:

“Sieh mal an, auch noch frech werden, drohen wollen Sie mir, habe ich mir gleich gedacht, daß Sie zu denen gehören, die Sorte kenne ich, die rieche ich zehn Meter gegen den Wind, aber aus der Traum, sagt Kühne mit erhobener Stimme, ihr könnt mir gar nichts, jetzt herrscht der Rechtsstaat, darum zum letzten Mal, wer hat Sie befugt? Sie sagen nichts? Also niemand, war ja klar. Und jetzt räumen Sie endlich das da weg, mit den Händen, jawohl, und ich bleibe hier stehen, bis der letzte Schnipsel verschwunden ist, bis es so sauber ist, daß man vom Boden essen kann, das ist ein Befehl, haben Sie mich verstanden?”³⁰

Durch die unterschiedliche Sprechweise führt Burmeister Variationen der Lebenshaltung und der Einstellung zur Wende vor. Sie stellt Aspekte ostdeutscher Identität heraus, ohne sie jedoch hierarchisch, von einem Standpunkt auktorialer Autorität aus, zu gliedern.

Auch die Figur Mariannes erhält ihren Rang in erster Linie durch das Erzählen, den Filter, den ihre Stimme für die Rede anderer Protagonisten darstellt. Der weitaus größte Teil von *Unter dem Namen Norma* besteht aus einem inneren Monolog Mariannes, aus ihrer Vorstellung oder Erinnerung, in die die indirekte Rede Anderer eingeflochten ist. Die Erzählerfigur verbindet in ihrem Monolog Gegensätze und bringt das scheinbar Unverbundene zusammen. Auch die Sprachgruppierungen, die Burmeister durch ihren jeweiligen Jargon unterscheidet, und deren Unvermögen zu einer gegenseitigen Verständigung sie durch die unterschiedlichen Sprechweisen markiert, werden in Mariannes Monolog zusammengebracht. Burmeister präsentiert ein intrikates Gewebe von erlebter Rede, in dem Monolog und Erzählung bruchlos ineinanderfließen. Sie verwischt die Grenzen zwischen den Äußerungen einzelner Charaktere, ja selbst die zwischen Erzählfigur und Autorin³¹ in einer Erzählstrategie, die an Virginia Woolfs *Mrs. Dalloway*, oder auch an Christa Wolfs *Nachdenken über Christa T.* erinnert.

Wenn Walter Hinck Marianne als die Figur bezeichnet, als welche sich Burmeister “verschlüsselt”,³² bezieht er sich auf die gemeinsamen Attribute von Autorin und Erzählerfigur, die eine solche Auffassung Mariannes zu rechtfertigen scheinen: Marianne ist von ähnlichem Alter wie Burmeister, und sie ist eine freiberufliche Übersetzerin aus dem Französischen,³³ auch darin der Romanistin Burmeister gleich. Und nicht zuletzt ist Marianne eine Ich-Erzählerin, welches immer die Frage aufwirft, inwieweit persönliche Erfahrungen und Positionen des Autors in ihr eine Stimme finden. So ist denn eine bestimmte Nähe zwischen der Position der Erzählerin und der Erzählerfigur in *Unter dem Namen Norma* auch nicht ohne weiteres von der Hand zu weisen.

³⁰ *Norma*, S. 136.

Ein weiteres markantes Beispiel bilden die durch fehlerhaftes Deutsch gekennzeichneten Briefe Claires/Klaras. (Vgl. *Norma*, S. 128-143)

³¹ Vgl. etwa *Norma*, S. 93.

³² Hinck, a.a.O.

³³ Vgl. *Norma*, S. 12f., 15, 264ff.

Andererseits aber sind in *Unter dem Namen Norma* ebenso zahlreiche Hinweise auf die Distanz Burmeisters zu Marianne zu finden.

Der in *Unter dem Namen Norma* gezeichnete Alltag wird durch Mariannes Erinnerungen, welche die Vergangenheit zum Gegenwartsgeschehen transformieren, gebildet. Erleben und Erinnern verschmelzen, wie Sibylle Cramer hervorhebt.³⁴ Burmeister trachtet danach, möglichst alle Distanz zwischen dem Leser und Mariannes Gedankengängen und Assoziationsketten zu eliminieren. *Unter dem Namen Norma* wird dadurch zu einem "Gegenwartsroman"³⁵ im doppelten Sinne: Nicht nur ist die Gegenwart sein Thema, darüberhinaus beschreibt die Erzählerfigur die Ereignisse sowohl des 17. Juni wie auch des 14. Juli 1992 nicht aus einer Gewißheit des Hinterher, sondern aus der Unmittelbarkeit des Erlebens.

Burmeister versteht sich als 'Augenzeugin des Umbruchs', schließt Kerstin Reimann.³⁶ Doch *Unter dem Namen Norma* ist mehr als eine "Materialsammlung zur Geschichte", wie Kerstin Hensel bemerkt.³⁷ Während Marianne die Gegenwart des Jahres 1992 erfährt, lautet ihre stete unausgesprochene Frage: Was jetzt? Um eine Antwort auf ihre Fragen zu finden, reflektiert Marianne Ereignisse aus der fernen wie aus der nahen Vergangenheit, bringt sie in verschiedene Beziehung zueinander und zur Gegenwart, spielt mit ihnen, wiederholt sie zuweilen auch, um sie dadurch in einen neuen Zusammenhang zu setzen. *Unter dem Namen Norma* zeigt Mariannes verzweifelte Lage auf: In ihrer Situation ist es unmöglich, sich mit Hilfe der Vergangenheit in der Gegenwart zurechtzufinden. Burmeister beschreibt die unabwendbare Notwendigkeit der Umstellung auf neue Verhältnisse, die der Verlust der DDR zur Folge hat, gleichermaßen aber die Problematik einer solchen Umstellung, wie sie Marianne abverlangt wird. Die Koordinaten, die Marianne aus der Vergangenheit mitbringt, haben in der plötzlich veränderten Gegenwart alle Gültigkeit verloren.

An dieser Stelle ist es sinnvoll, einige der auffälligen Gemeinsamkeiten des Romans zu Monika Marons Wende-Roman *Stille Zeile sechs* hervorzuheben. *Unter dem Namen Norma* ist wie *Stille Zeile sechs* aus der Perspektive einer Ich-Erzählerin, einer weiblichen Erzählerfigur entwickelt. Beide Romane sind im östlichen Teil der Stadt Berlin angesiedelt. Die Schauplätze, an denen das Romangeschehen sich ereignet, gleichen sich auffällig: Die Wohnung, der Park, die Kneipe. Beide Romane geben genaue Auskunft über den Zeitpunkt und den Ort, an dem sie spielen. Wie in *Stille Zeile sechs* finden sich in *Unter dem Namen Norma* Bezeichnungen von Straßenzügen und minutiöse Angaben über Verkehrsverbindungen,³⁸ so wie auch präzise Daten

³⁴ Vgl. Cramer, a.a.O.

³⁵ Vgl. Cramer, a.a.O.

³⁶ Vgl. Kerstin E. Reimann: "Sprachlosigkeit nach der Wende? Dokumentarisches Material von DDR-Autorinnen und Autoren nach 1989". In: *Schreiben nach der Wende*, S. 229.

³⁷ Hensel, a.a.O.

³⁸ Vgl. etwa *Norma*, S. 7 (Stadtteil Mitte, Nähe des Tiergartens), oder S. 184f. (Bahnhof Friedrichstraße, Schiffbauerdamm).

aus der nahen Vergangenheit. Beide Autorinnen legen dadurch ihre Absicht dar, die Romanhandlung in der realen Zeit und an einem realen Ort zu befestigen und damit ihre Gültigkeit für die unmittelbare Gegenwart zu manifestieren. Darüberhinaus aber verfolgt Burmeister mit der Nennung von Straßennamen und Gebäuden noch weitere Absichten. Zum einen sind die Stadtpläne ein Hinweis auf die Orientierungssuche Mariannes. Vor allem aber befestigt Burmeister durch sie die Gegenwart: Sie sind Zeugen dafür, daß es "die DDR einmal gegeben hat".³⁹ Während sichtbare Zeichen eines vereinten Deutschlands in Berlin nach der Wende zunächst fehlen, geht es Burmeister um das Erhalten von geographischen Landmarken nicht aus sentimentalischen Erwägungen, sondern aus dem Wunsch um ein "Sichtbarmachen des inzwischen versunkenen Landes, einer versunkenen Kultur".⁴⁰

Die auffälligste Gemeinsamkeit beider Werke liegt jedoch in der thematischen Beschäftigung mit Geschichte. In der Behandlung dieses Themas allerdings scheiden sich Marons und Burmeisters Romane und zeigen tiefe Divergenzen.

2.2. Geschichte und Identität

Noch vor dem Beginn der eigentlichen Romanhandlung erhält der Leser einen Hinweis auf die Bedeutung von Historie für *Unter dem Namen Norma*. Die beiden an Geschichte gemahnenden Zwischentitel des Romans, "Am 17. Juni" und "Am 14. Juli", versehen *Unter dem Namen Norma* mit Vorzeichen der Historie. Burmeister weckt durch die Zwischentitel die Erwartung, daß der Roman sich vor der Folie der historischen Daten entfalten werde. Doch überraschend Weniges in dem Roman scheint diese Erwartung einzulösen. Das Datum des "quatorze julliet"⁴¹ gemahnt zweifach an die Wende von 1989 - einmal durch den Gleichklang von 1989 und 1789, zum anderen in der Thematisierung von Revolution. Das Datum wird überdies immer dann mitgedacht, wenn Marianne von ihrer Übersetzungsarbeit spricht, die den Revolutionär St. Just zum Mittelpunkt hat. Doch entgegen allen Erwartungen beschäftigt sich *Unter dem Namen Norma* nicht vorrangig mit dem Thema der Revolution, sondern bestenfalls mit ihren Folgen. Saint-Justs Verhalten im Nationalkonvent nimmt den größten Raum in Mariannes Übersetzungsarbeit in *Unter dem Namen Norma* ein,⁴² und dies korrespondiert mit der Darstellung des Lebens in der ehemaligen DDR nach der Wende im Roman. Burmeister verleiht den

³⁹ Annette Simon: "Fremd im eigenen Land. Ostdeutsche zwischen Trauer, Ressentiment und Ankunft in der Bundesrepublik". In: *Die Zeit*, 17.6.1999.

⁴⁰ (Simon, a.a.O.) Vgl. auch Brigitte Burmeisters Antwort im Gespräch mit Dorothea von Thöne: "Der Osten ist seit der Wende [...] verschwunden, ist nicht mehr Ferienziel, nicht mehr Gegenstand der Neugierde". (Dorothea von Thöne im Gespräch mit Brigitte Burmeister: "Haben Sie noch die Mauer im Kopf, Frau Burmeister?" In: *Der Tagesspiegel*, 9.11.1995.)

⁴¹ *Norma*, S. 256.

⁴² Vgl. *Norma*, S. 264 - 270.

historischen Daten, die sie an exponierter Stelle platziert hat, im Erzählverlauf selbst nur geringen Belang. Dahinter steht eine bewußte Strategie.

2.2.1. Verflechtung von Vergangenheit und Gegenwart

In der Romanhandlung verflucht Burmeister die monumentalen Daten des 17. Juni und 14. Juli mit Eindrücken ihrer Heldin Marianne und trivialen Begebenheiten in deren Leben:

“Siebzehnter Juni, sofort ein Gemisch aus Eindrücken”, erinnert sich Marianne. “Sehr warm, ähnlich wie heute, zum Mittag gab es überbackenen Blumenkohl”.⁴³

Durch die Verbindung von siebzehntem Juni 1953 und überbackenen Blumenkohl scheint Burmeister große Politik durch triviale Geschehnisse zu ersetzen. Sie verbindet historische Ereignisse mit persönlichen Begebenheiten in Mariannes Leben.⁴⁴ Politik äußert sich in *Unter dem Namen Norma* daher nicht als Folge großer Daten oder Serie großer Einschnitte, sondern vornehmlich als persönliche Geschichte. Was zunächst wie eine Trivialisierung der historischen Ereignisse aussieht, erweist sich als Kunstgriff der Autorin, die Politik als Lebensalltag sieht. Burmeister veranschaulicht die enorme Bedeutung von Revolution auf das Leben Einzelner nicht als eine tiefe Zäsur, die die Revolutionsdaten schlagen, sondern als Eingriff auf alle, auch die kleinsten Details, die der Revolution folgen. Mit einem Schlag ist alles verändert, auch wenn die Veränderungen im Alltag nicht unbedingt offen zu Tage liegen. Ihnen nachzuspüren, sie sichtbar werden zu lassen, ist die vorrangige Aufgabe, die Burmeister sich in *Unter dem Namen Norma* setzt. Geschichte, so betont Burmeister nachdrücklich, ist keine “Geschichte im Singular”, sondern ein Sammelsurium von “Geschichten”.⁴⁵ Es sind die Auswirkungen der politischen Ereignisse auf Einzelschicksale und die Darstellung kleiner Begebenheiten und Details, an denen Geschichte sich entfaltet, die in *Unter dem Namen Norma* im Vordergrund stehen. Nicht die politische Bühne ist der zentrale Ort in *Unter dem Namen Norma*, sondern der Hinterhof. Die politisch bedeutsamen Daten umklammern einen Roman, der im gewissen Sinne geradezu apolitisch ist - in dem Sinne einer Politik, die von Staatsmännern ausgeht. *Unter dem Namen Norma* liegt ein alternatives Politikverständnis zugrunde.⁴⁶

Nicht zuletzt sind die beiden Daten in ihrer Geschichtsträchtigkeit aber auch ein Hinweis auf die besondere Bedeutung, welche die Vergangenheit für Burmeisters Erzählerfigur besitzt.

⁴³ *Norma*, S. 66. Für einen vergleichbaren Passus über die französische Revolution vgl. *Norma*, S. 183.

⁴⁴ Wie zu sehen war, bedient Monika Maron sich der gleichen Technik in *Stille Zeile sechs*.

⁴⁵ Vgl. *Norma*, S. 13.

⁴⁶ Diese Schreibstrategie erinnert an Christa Wolfs *Kindheitsmuster*, in dem der Blick ebenfalls auf den Alltag, und nicht auf Heroen oder Monstren gerichtet ist. Vgl. hierzu auch Emmerich, *Literaturgeschichte der DDR*, S. 321. Nicht zuletzt dieser Ansatz ist es, durch den *Unter dem Namen Norma* sich als “Spielart ‘weiblichen Schreibens’” ausweist. (Richter, a.a.O.)

Während Rosalind in *Stille Zeile sechs* von einem Plateau, einem zentralen und statischen Ort in der Gegenwart aus die Vergangenheit erinnert und erzählt, befindet sich Marianne in *Unter dem Namen Norma* in steter Bewegung durch die Gegenwart und holt währenddessen Bruchstücke der Vergangenheit herauf, flicht sie in die Gegenwart ein und setzt Gegenwart und Vergangenheit dadurch in wechselseitige Beziehung. Zwar ist *Unter dem Namen Norma* ein Gegenwartsroman, doch die Gegenwart ist ohne die Vergangenheit unverständlich, sogar undenkbar. Der Roman beschreibt, wie die Wende Mariannes Leben und Umgebung verändert, auch ihre Identität in Frage stellt, und daß die Beschäftigung mit Vergangenheit und Geschichte ihr daher lebensnotwendig werden.

2.2.2. Identitätsverlust als Folge der Wende

Gleich auf den ersten Seiten des Romans thematisiert Burmeister Zugehörigkeit, Heimat, und deren Verlust.⁴⁷ Die Wende bringt für Marianne als erstes den Verlust ihrer Arbeit.⁴⁸ Auch der Fortgang ihres Mannes ist der Wende zuzuschreiben. Marianne muß ihren Platz im Leben nach dem Mauerfall neu bestimmen. Ihre Beschäftigung mit der Vergangenheit ist daher getrieben von der Suche nach Identität, nach einem Standpunkt in einer Welt, die sich rings um sie radikal verändert hat.

Burmeister bestätigt auf mannigfache Weise, daß das Thema Identität ein zentrales Anliegen in *Unter dem Namen Norma* ist. Schon durch den Titel sind Name und Deckname, wahre und falsche Identität als zentrale Motive ausgewiesen. In ihrer Verwendung von Namen, als wesentliche konstitutive Elemente von Identität, verweist Burmeister in *Unter dem Namen Norma* auf die Brüchigkeit und Uneindeutigkeit der Identität ihrer Charaktere. Die meisten Protagonisten begegnen dem Leser doppelt, einmal unmittelbar in Mariannes Monolog, und einmal als Figuren in Mariannes Lügengeschichte. Wer aber kann sagen, daß *Unter dem Namen Norma* nicht selbst eine 'Lügengeschichte' ist? Burmeister läßt in ihrer Darstellung einzelner Gestalten, beispielsweise von Mariannes unangenehmem Nachbarn Neumann, die Möglichkeit aufscheinen, daß seine 'wahre' Identität als grober und lauter Stasi-Mitarbeiter⁴⁹ sich allein in Mariannes Lügengeschichte offenbart.

Burmeister impliziert allerdings nicht, daß der Deckname der eigentliche Name sei, daß sich hinter dem oberflächlichen Eindruck eine wahre Persönlichkeit verberge, die es aufzudecken gelte. Stattdessen läßt die Erzählerin "ihren Lesern alle Möglichkeiten offen", wie Katharina Döbler es in der *Zeit* ausdrückt.⁵⁰ Burmeister verwischt die Grenzen zwischen den Charakteren

⁴⁷ Vgl. *Norma*, S. 8.

⁴⁸ Vgl. *Norma*, S. 199.

⁴⁹ Vgl. *Norma*, S. 239f.

⁵⁰ Döbler, a.a.O. Vgl. auch Hinck, a.a.O.

und läßt die Umrisse ihrer Gestalten gerade so weit changieren, daß Zweifel an ihren klaren und geraden Umrisen entsteht. Das trifft in besonderem Maße auf ihre Heldin Marianne zu.

Wer Marianne eigentlich 'ist', ist keineswegs mit solcher Bestimmtheit zu sagen, wie sie der erste Eindruck nahelegt. Ist sie tatsächlich die "Freiheitsheldin",⁵¹ als welche Wehdeking und Hinck sie aufgrund ihres Namens und ihres Bezugs zur französischen Revolution auffassen?⁵² Oder ist sie ganz im Gegenteil die IM der Stasi, als die sie sich in ihrer Geschichte ausgibt?⁵³ Verbirgt sich Mariannes Gestalt womöglich hinter einer Trinität von Marianne, Norma und Emilia, der eingebildeten "Tochter"?⁵⁴ Für alle diese Lesarten unterbreitet der Roman Angebote.

Burmeister setzt durch die Kreation von Mariannes imaginärer Tochter Emilia einen Präzedenzfall für Mariannes Befähigung, sich mit "Kopfgeburten" zu umgeben, die vom Augenblick ihrer Entstehung an ein eigenständiges Leben zu führen scheinen.⁵⁵ Emilias 'Geburt' liegt im Dunkel, so erzählt Marianne,

"weil alles ganz leicht und schnell und sozusagen hinter meinem Rücken geschehen war, ohne die Anzeichen des Bedeutsamen, so daß ich nicht einmal das Datum angeben konnte".⁵⁶

Seitdem kommt Emilia immer "aus dem Nichts" und ist "schlagartig da".⁵⁷ Der Ungewißheit über Emilias Geburtsdatum setzt Burmeister spiegelbildlich die Exaktheit von Normas 'Geburtsstunde' entgegen. Marianne kann das Datum, an dem Norma in ihr Leben tritt, ganz genau angeben - es ist die Nacht des Mauerfalls.⁵⁸ Bezeichnenderweise sind sich Marianne und Norma vorher nie begegnet, obgleich beide "Haus an Haus" wohnen.⁵⁹ Folgt man der Lesart, daß Marianne sich in dem Augenblick, in dem die Mauer fällt, als Norma verdoppelt, so kann Norma ohne weiteres als ein Symbol der inneren Spaltung im Moment der äußeren Einigung verstanden werden.⁶⁰

⁵¹ Vgl. Wehdeking, S. 80: "der Name der Ich-Erzählerin [konnotiert] die französische Nationalfigur mit der Revolutions-Wertetrias und Delacroix' Gemälde 'die Freiheit führt das Volk an'", und auch Walter Hinck bemerkt a.a.O., im "Namen der französischen Freiheitsheldin" verschlüssele sich die Autorin.

⁵² Dieser Bezug wird immer dann vermittelt, wenn die Erzählerfigur ihre Übersetzungsarbeit anspricht.

⁵³ Vgl. *Norma*, S. 224 - 246.

⁵⁴ Vgl. *Norma*, S. 117.

⁵⁵ *Norma*, S. 123, vgl. auch 117. Dies verführte einige Kritiker sogar zu der Annahme, bei Emilia handele es sich um eine 'leibhaftige Tochter' Mariannes. (Vgl. etwa Detlef Kuhlbrodt: "Menschen mit rosig goldener Glasur. Wie kann man sich durch den Umbruch hindurch seiner Biographie versichern? In Brigitte Burmeisters ironischem Ost-West-Roman erfindet die Heldin sich eine". In: *Die tageszeitung*, 5.10.1994.)

⁵⁶ *Norma*, S. 118.

⁵⁷ *Norma*, S. 116.

⁵⁸ *Norma*, S. 189f. Vgl. auch S. 23.

⁵⁹ *Norma*, S. 23.

⁶⁰ Im Einklang mit diesem Bild der Spaltung schiebt Norma sich auch zwischen Marianne und ihren Mann Johannes. (Vgl. *Norma*, S. 114, 194 - 198.)

Weiterhin schafft Burmeister durch Mariannes Kindheitserinnerung an ihre geliebte Puppe mit "dunkelbraunen Locken" und im "grünen Seidenkleid"⁶¹ eine Assoziationskette, die Emilia, im "dunkelgrünen Seidenkleid"⁶² wie auch Norma, durch deren "krause, kastanienbraune Mähne",⁶³ verbindet, die zudem über den Gleichlaut von "Norma" mit Ibsens *Nora oder ein Puppenhaus* die Vorstellung von Norma als einer Puppe weiterführt. Auf diese Weise bietet Burmeister eine Auffassung der Gestalt Normas als Projektion von Mariannes Imagination an.⁶⁴

Als letztes Anzeichen für die Dreiteilung von Mariannes Identität wäre zu nennen, daß das Dreigespann von Emilia, Marianne und Norma sich am Ende, an dem Marianne sich in ihrer neuen Situation befestigt hat, auflöst. Emilia ist verschwunden,⁶⁵ Marianne und Norma aber sind fortan Eins. Als solches kann der Freundschaftsbund gelesen werden, den die beiden auf den letzten Seiten von *Unter dem Namen Norma* schließen: "Euer Bund fügt Ungleiche zusammen, zwei Unvollständigkeiten, möchte ich sagen", erklärt der zum Offiziellen bestellte Max.

- "Er ist beschlossen und besiegelt -
- unter dem Namen Norma, sagte ich.
- Alsdann trinke ich auf das Wohl von Marianne Norma und Norma Norma".⁶⁶

Dieser Lesart nach wären also die drei Aspekte Mariannes am Ende des Romans zu einem einzigen verschmolzen. Ihre verunsicherte, auseinandergefallene Identität ist zugunsten eines nun wieder fest abgegrenzten Individuums überwunden.

Doch Burmeister legt großen Wert darauf, die Möglichkeit einer solchen Interpretation mit einer Hand zu eröffnen, sie mit der anderen aber gleich wieder zu verwischen, indem sie sowohl Marianne wie Norma mit Charakteristika auszeichnet, die die Gestalten als allem Anschein nach eigenständige Protagonisten ausweisen. Als Beispiel wäre hier der Streit zwischen Marianne und Norma zu nennen,⁶⁷ der Norma als Komplementärfigur Mariannes zeigt. Darüber hinaus ist es gleichfalls möglich, Norma als Sinnbild einer 'neuen Gesellschaft' zu verstehen. Die weiter oben erwähnte 'Geburtsstunde' Normas in der Nacht des Mauerfalls kann in diesem Kontext als Geburt einer neuer Lebensformen auf dem Territorium der ehemaligen DDR gelesen werden. Sibylle Cramer sieht in der Gestalt Normas das Gegenstück zu Margarete Bauer, der alten

⁶¹ *Norma*, S. 71.

⁶² *Norma*, S. 118f.

⁶³ *Norma*, S. 57.

⁶⁴ Auch die Tatsache, daß Norma bis ganz zum Schluß des Romans stets abwesend ist, eine Figur, von der Marianne berichtet und mit der sie sich innerlich beschäftigt, der aber die Präsenz eines direkten Auftritts in *Unter dem Namen Norma* fehlt, kann als ein Indiz für die Auffassung, die Gestalten Marianne und Norma seien verschiedene Aspekte einer einzigen Figur, gelesen werden.

⁶⁵ (Vgl. *Norma*, S. 286.) Im Konjunktiv drückt sich das Nicht-Erscheinen Emilias aus.

⁶⁶ *Norma*, S. 283.

⁶⁷ Vgl. *Norma*, S. 60.

Freundin Mariannes, die sich zu Beginn des Romans aus dem Fenster stürzt. Diese verkörpert die Misere der alten Zeit - in dem Verdacht auf Stasi-Mitarbeit, der ihr anhaftet,⁶⁸ sowohl wie durch ihre Erfahrung mannigfaltiger Staatsschikane.⁶⁹ Norma, die neue Freundin, bezeichnet die andere Extremposition, mit dem Schwung und Elan,⁷⁰ die der Figur beigegeben sind, mit ihrer Offenheit für das Neue.⁷¹ Die Gestalt Margarete Bauers verschwindet zu Beginn des Romans, die Gestalt Normas tritt erst zu seinem Ende auf - die längste Strecke in *Unter dem Namen Norma* muß die Erzählerfigur allein bestreiten. Ihr Weg von der alten Freundin zur neuen ist Sinnbild der Veränderung, die Marianne erfährt.

Burmeister hält bewußt die verschiedenen Lesarten im Gleichgewicht.⁷² Sie schließen sich zwar untereinander nicht aus, aber die verschiedenen, parallel stehenden Möglichkeiten rufen einen Zustand der permanenten Verunsicherung des Lesers herauf. Diese Verunsicherung aber ist nur der Niederschlag der verunsicherten Identität Mariannes in *Unter dem Namen Norma*.

Der Einschätzung Wehdeking, *Unter dem Namen Norma* sei ein "Gegenanschreiben" gegen "Identitätsschwund"⁷³ und "Identitätsverlust"⁷⁴ in der Folge von 1989, ist daher zumindest teilweise beizustimmen. Hannes Krauss spricht von einem Versuch, ostdeutsche Identität zu definieren.⁷⁵ Burmeister macht deutlich, daß die veränderten Lebensbedingungen den Einzelnen in alle Bereiche des Daseins hinein betreffen und bis in sein Selbstverständnis hinein in Frage stellen. Die Erzählerfigur sucht sich in der neuen Welt zurechtzufinden und zu befestigen. Die Wende hat das alte Wertesystem erschüttert, und konfrontiert Marianne sowohl mit der Notwendigkeit zur Neuorientierung, aber auch mit der Schwierigkeit einer solchen Neuorientierung in ihr unbekannten Verhältnissen. Als Antwort auf die Frage: Wer bin ich? sucht Marianne sich der Vergangenheit als Quelle der Identität zuzuwenden, nur um wieder feststellen zu müssen, daß dieser Ort der Erfahrung keine Gültigkeit mehr besitzt und keine Sicherheit mehr bietet. Zwar bildet die Vergangenheit ihr Arsenal von Erfahrung, und einen Ort emotionaler Stabilität, doch sie taugt nicht mehr, um sich in der Gegenwart zurechtzufinden. Burmeister ruft durch Mariannes mäandernde Reminszenzen ein verschachteltes Gesamtbild, eine Collage der vergangenen DDR

⁶⁸ Vgl. *Norma*, S. 43 und 58f.

⁶⁹ Vgl. etwa *Norma*, S. 39 und 45.

⁷⁰ Vgl. *Norma*, S. 199.

⁷¹ Vgl. *Norma*, S. 198f.

⁷² Nichts in dem Roman bleibe eindeutig, bemerkt auch Walter Hinck: "Es macht den Rang dieses Romans aus, daß er [...] kein Anschauungsschema gelten läßt". (Hinck a.a.O.)

⁷³ Vgl. Wehdeking, S. 86.

⁷⁴ Vgl. ebd., S. 77.

⁷⁵ Vgl. Hannes Krauss: "Die Wiederentdeckung des Erzählens. Neue Beispiele der Wendeliteratur". In: *Literatur im Zeugenstand. Beiträge zur deutschsprachigen Literatur- und Kulturgeschichte. Festschrift zum 65. Geburtstag von Hubert Orłowski*, Frankfurt am Main 2002, S. 653.

herauf. Ein anschauliches Beispiel dafür bietet Mariannes Gedankenkette angesichts alter Briefe, die sie liest:

“Sätze von da und dort, wie es gerade kommt oder weil ich ein Blatt sehen will, das zuunterst liegt, einen der Briefe in kleinerem Format, einen von den wenigen auf bräunlichem Papier mit dünnem Strichmuster wie auf diesen Kunststoffplatten, die einmal alles bedeckten, Küchenmöbel, Kantineische, Campingtische, Kühlschränke, unseren ersten Kühlschrank, den Ladentisch im alten Konsum für Obst und Gemüse, bis Griebenow das Geschäft übernahm”.⁷⁶

Mariannes Erinnerungen, die ihrerseits zu weiteren Erinnerungen führen, sind alle Ausdruck ihrer Suche nach einem Standort in der neuen Welt, ihrer Suche nach dem sicheren Ort, den die Vergangenheit nicht mehr hergibt. *Unter dem Namen Norma* handelt von Abwesenheiten. Burmeister setzt das wiederholte Scheitern von Mariannes Bemühen, sich mit Hilfe ihrer Erinnerungen in der Gegenwart zurechtzufinden, in Szene. Je weiter der Roman fortschreitet, desto deutlicher wird Mariannes Hilflosigkeit vor der neuen Situation:

“Vor drei Jahren ist die Ewigkeit zusammengebrochen, die Zeit seitdem entfesselt, und wir geistern durch die alten Räume und versichern uns, hier zu sein, als wüßten wir noch, wo das ist”.⁷⁷

Aus der Hilflosigkeit erwächst Ressentiment. Am Ende scheint es Marianne, daß früher sogar die Biergläser besser, weil vertrauter, waren.⁷⁸ Auch daran wird die emotionale Schwierigkeit der Anpassung an die neuen Bedingungen deutlich. Burmeister zeigt auf, wie sich Mariannes Hilflosigkeit mit Trauer, vor allem aber auch mit Trotz und Wut paart.

2.3. Schwierigkeiten der Neuorientierung

Mariannes Versuche, sich mit Hilfe ihrer Erinnerungen in der Gegenwart zurechtzufinden, sind zum Scheitern verurteilt. Burmeister bringt die Vergeblichkeit des Bemühens ihrer Heldin in das Bild einer Marianne, die im Altpapier-Container nach Briefen, Postkarten, Tagebüchern und Fotoalben wühlt, in großer Eile Papier in die Luft wirft und den herabschaukelnden Stücken zusieht.⁷⁹ Burmeister betont in diesem Bild zum einen wieder ihre Auffassung, daß Ansichtskarte und Brief, Fotoalbum und Tagebuch verlässlichere Zeugen der Vergangenheit sind, als Geschichtsbuch und offizielles Dokument, ebenso aber auch den Bedeutungsverlust, den diese Dokumente durch die Wende erfahren haben.

⁷⁶ *Norma*, S. 162. Für weitere Illustrationen von Mariannes Gedankenketten vgl. etwa S. 28, 71, 74, 128.

⁷⁷ *Norma*, S. 79.

⁷⁸ Vgl. *Norma*, S. 90. Vgl. auch: Selbst “das Elend ist nicht mehr das, was es einmal war”. (S. 77.)

⁷⁹ *Norma*, S. 134ff.

Bezeichnenderweise ist es die 'Amtsperson' des Hausmeisters, ein Symbol für Amtsgewalt und prompten Gesinnungswandel, der Marianne bei dieser Tätigkeit unterbricht und die Dokumente der Vergangenheit an sich zu bringen sucht. Für ihn ist es von der allergrößten Bedeutung, daß nur opportune Dokumente ans Tageslicht gelangen. Wenn Max am Ende des Romans in seiner Rede im kabarettistischen Ton ausruft: "Halten wir [...] den Besen fest, mit dem wir vor der eignen Tür zu kehren haben!"⁸⁰ so ist das nicht etwa einfach nur eine Anspielung auf das bekannte Biermann-Lied, wie Hinck vermutet,⁸¹ sondern der Satz, das Motiv des Besens und des Fegens, steht in Beziehung zu der Gestalt des Hausmeisters Kühne, den Marianne einer dunklen Vergangenheit in Uniform verdächtigt.⁸² Sein "Fegen, Schleifen, Klirren und Scheppern"⁸³ ist es, das Marianne verfolgt, er ist es, der "erbarmungslos gründlich" kehrt und den Müll aus den alten Tagen beseitigt. Mit einem solchen Großreinemachen will Marianne nichts zu tun haben.

2.3.1. Verlorene Heimat

Gegen *Unter dem Namen Norma* ist vielfach der Vorwurf einer 'melancholisch-ostalgischen' Haltung erhoben worden.⁸⁴ Die Darstellung der DDR in dem Werk sei idyllisiert und sentimental, schreibt beispielsweise Thomas Kraft.⁸⁵ Doch Mariannes Erinnerungen fließen nicht zu einem idyllischen Bild der DDR zusammen, im Gegenteil, Burmeister artikuliert deutliche Kritik an den alten Verhältnissen, sei es an den aufgezwungenen "Brigadefeiern",⁸⁶ oder der "ständigen Bereitschaft, die Nähe der anderen [...] als Zumutung zu empfinden".⁸⁷ An klaren Belegen, daß die Erzählerfigur die vergangenen Zustände keinesfalls wieder herbeiwünscht, fehlt es nicht.⁸⁸ Dafür steht Mariannes Erinnerung an "Erfolgsmeldungen, die Verfall wegzubelten, den jeder jeden Tag sah und der [...] übertüncht" wurde,⁸⁹ an "Marxismusstunden", in denen Dialektik reduziert wurde auf "eine Methode, Widersprüche aus der Welt zu schaffen",⁹⁰ und an den "Qualm aus Wunschdenken, Verlogenheit und Anbiederei", der sich ausdrückte in dem "Du

⁸⁰ *Norma*, S. 282.

⁸¹ Vgl. Hinck, a.a.O.

⁸² Vgl. *Norma*, S. 17f., 125f.

⁸³ *Norma*, S. 16.

⁸⁴ Emmerich, *Literaturgeschichte der DDR*, S. 502. Vgl. auch Frauke Meyer-Gosau: "Ost-West-Schmerz. Beobachtungen zu einer sich wandelnden Gemütslage". In: *DDR-Literatur der neunziger Jahre*, a.a.O.

⁸⁵ Kraft, a.a.O. Vgl. auch Michael Braun: "Aus der Fremde. Tiefkühlvergnügen, Knabberspaß - Ein Deutschland-Roman von Brigitte Burmeister: *Unter dem Namen Norma*". In: *Frankfurter Rundschau*, 17.12.1994.

⁸⁶ *Norma*, S. 20.

⁸⁷ Ebd.

⁸⁸ Vgl. auch *Norma*, S. 10f, 19f., 61f., 66-69, 70f., 79f.

⁸⁹ *Norma*, S. 80.

⁹⁰ *Norma*, S. 95.

zwischen Kumpel und Obrigkeit, den Betriebsvergnügen und kollektiven Dampferfahrten, der Brüderlichkeit im Suff“, hinter der man sich doch “wechselseitig verachtete, einander mißtraute und sich aus dem Weg ging, wo immer möglich”.⁹¹

Es ist ganz eindeutig, daß sich in Mariannes Erinnerungen weder der Wunsch nach einer Wiederherstellung der DDR verlaublich, noch der nach der Bewahrung vergangener Lebensverhältnisse. Ihre Wünsche gelten vielmehr der Bewahrung der Vergangenheit als etwas, das es nun “einmal gegeben hat”.⁹² “Lebensformen, die einst möglich waren”, so fasst Hannes Krauss es zusammen, werden “nicht widerstandslos preisgegeben”.⁹³ Von einer Strategie gegen das Vergessen ließe sich sprechen.⁹⁴ Burmeister kontert die Erinnerung der DDR als einem “Haß- und Ekelbild”,⁹⁵ wie es etwa in der Stimme Johannes entwickelt wird, mit Mariannes oft liebevollen Erinnerungen an die DDR - nicht etwa, weil sie das Bild der DDR zu verklären wünscht, sondern weil sie sich gegen ein undifferenziertes Schubladendenken verwahrt. Burmeister präsentiert die vergangene DDR als “vertrackte Mischung”, indem sie die “unterschiedlichsten Empfindungen”⁹⁶ nachzeichnet, die Marianne unterhält. Dabei überspitzt sie die positiven Erinnerungen Mariannes zuweilen bis ins Absurde - etwa wenn Marianne im Vergleich von “Präsent-20-Hose” und den seidenen und leinenen Textilien, die den Westen charakterisieren,⁹⁷ der Präsent-20-Hose den Vorzug gibt. Das Gewebe zieht zwar “Staub und Fusseln” an, es saugt sich voll mit dem “Geruch von Schweiß und Nikotin”, doch es ist für Marianne “unverkennbar” und “einheimisch”.⁹⁸

Auch den Beitrag “aus der Serie ‘Vierzig Jahre nicht gelebt’“,⁹⁹ also die Behauptung, von den ehemaligen Machthabern um ihr Leben betrogen worden zu sein, der sich in *Stille Zeile sechs* ausdrückt, konterkariert Burmeister mit Mariannes Erinnerungen.¹⁰⁰ Sie denkt an unzählige Urlaubsreisen mit Johannes zurück, die der Vorstellung von ungelebten Jahren zuwiderlaufen:

Reisen “von den masurischen Seen bis ins kirgisische Alataugebirge, kreuz und quer und immer wieder über den Balkan [...] ein Mosaik aus Reisebildern”.¹⁰¹

⁹¹ Norma, S. 94.

⁹² Vgl. Simon, a.a.O.

⁹³ Krauss: “Literatur - Wende - Literatur”, a.a.O.

⁹⁴ Vgl. Fabrizio Cambi: “‘Ist eine Welt zu denken, eine Zeit, in die ich passen würde’. Subjektivität und Geschichtsbewußtsein in der deutschen Literatur nach der Wende”. In: *Zehn Jahre nachher. Poetische Identität und Geschichte in der deutschen Literatur nach der Vereinigung*, hg. von Fabrizio Cambi und Alessandro Fambrini, Trient 2002, S. 31.

⁹⁵ Norma, S. 95.

⁹⁶ Ebd.

⁹⁷ Norma, S. 217 und 244. Vgl. auch Döbler, a.a.O.

⁹⁸ Norma, S. 134ff.

⁹⁹ Norma, S. 75. Vgl. auch S. 284.

¹⁰⁰ Vgl. auch Reimann, S. 228.

¹⁰¹ Norma, S. 105, vgl. auch 87.

All dies ist Teil der Geschichte der DDR, die der Roman *Unter dem Namen Norma* erinnert, einer Geschichte eben, die aus vielen verschiedenen Geschichten zusammengesetzt ist, welche nicht einsinnig aufgehen, welche sich nicht zu Eindeutigem zusammensetzen lassen.¹⁰² Burmeister spricht sich gegen vorschnelle Gewißheiten aus, gegen die "schwarz-weißen Steinchen stimmiger Geschichten".¹⁰³ Dokumente wie das "Belastungsmaterial", wie es etwa gegen die der Stasi-Mitarbeit verdächtigten Margarete Bauer vorgebracht werden könnte, achtet Burmeister gering. Was "soll es beweisen und was beweist es wirklich", läßt sie Marianne sagen.¹⁰⁴ Solcher 'Gewißheit' wird Mariannes Gedächtnis entgegengesetzt, "Einzelheiten", an die sie sich erinnern kann, Erinnerungen an "tausend kleine Dinge".¹⁰⁵ Anstatt Vorwürfe oder Anschuldigungen zu entkräften, hält Marianne ihnen andere Aspekte der DDR entgegen - dem "Gerücht"¹⁰⁶ der Stasi-Mitarbeit Margarete Bauers stehen starke Bilder aus ihrem Alltagsleben gegenüber, wie etwa ihr Verhältnis zu ihrem Sohn, ihre Freundschaft mit der schwerhörigen Nachbarin, ihr Kampf um eine größere Wohnung.¹⁰⁷ Burmeister entwickelt auf diese Weise ihre Absicht weiter, "Geschichte" als "Geschichten" darzustellen. Fast programmatisch ist bereits auf der ersten Seite des Romans zu lesen, wie sich die "graue, grmliche Masse" eines Gesamtbilds durch das Auftreten Einzelner auflöst, "so daß sich wenig Allgemeines mehr sagen läßt".¹⁰⁸

Zwar umgibt Marianne einzelne Aspekte der Vergangenheit mit einem goldenen Glanz und hält sich an dem Nest ihres Hinterhofes fest.¹⁰⁹ Doch Burmeister versäumt nicht, den Gedanken nahezulegen, daß Mariannes Nest zugleich ein Gefängnis ist, die Heimeligkeit der vertrauten Umgebung janusköpfig die Gefahr restriktiver Enge in sich birgt. Ihre Verwurzelung hält Marianne fest und beschneidet ihre Perspektive.¹¹⁰ Burmeister kleidet diesen Vorgang in Johannes' Worte, wenn er Marianne vorwirft, sie sei "derart gewöhnt an den alten Mief, daß [sie sich] vor der frischen Luft fürchte".¹¹¹ Marianne sucht nach Heimat, sie hat gar kein Interesse daran, den Westen oder das Neue anzunehmen.

Die Erzählerfigur artikuliert ganz unverhohlen, daß die Grenze zwischen Ost und West für sie nach wie vor besteht:

¹⁰² Vgl. *Norma*, S. 95.

¹⁰³ (*Norma*, S. 283.) Steffen Richter spricht von einem Bild, das "nicht umstandslos in erzhlbare Geschichten" auflösbar sei. (Richter, S. 3.)

¹⁰⁴ *Norma*, S. 60. Vgl. auch den Streit um "Wissen, Gewißheit, Beweise". (S. 177.)

¹⁰⁵ *Norma*, S. 165.

¹⁰⁶ *Norma*, S. 58 und 60.

¹⁰⁷ Vgl. *Norma*, S. 35 - 37 und 45f.

¹⁰⁸ *Norma*, S. 7.

¹⁰⁹ Vgl. *Norma*, S. 212.

¹¹⁰ Vgl. Mariannes "Angst vor dem Bruch". (*Norma*, S. 68.)

¹¹¹ *Norma*, S. 61.

“Wir würden also nach drüben gehen, ein Wort, das sein langjähriges Gewicht, nicht seine Brauchbarkeit verloren hat, würden uns am Rande halten, wie das letzte Mal, und gleich hinter dem ehemaligen Grenzübergang einkehren, in unserem Café”.¹¹²

Unter dem Namen Norma stelle den Versuch dar, sich von “ost-westdeutschen Hysterien freizuschreiben”, konstatiert Michael Braun.¹¹³ Dazu werden in dem Roman “Klischeevorstellungen sorgsam zitiert und vorgeführt”, wie Steffen Richter es zusammenfaßt.¹¹⁴ Es ist jedoch nicht von der Hand zu weisen, daß insbesondere in der Darstellung des Westens und in der Wohlstandskritik ein tiefsitzendes Ressentiment zum Ausdruck kommt, das durch seine Heftigkeit den Leser verwirrt. Die Autorin tue zu wenig, um die Klischees ihrer Protagonistin zu korrigieren, urteilt Michael Braun.¹¹⁵ In der Tat wird wenig anderem in *Unter dem Namen Norma* soviel Raum gegeben wie Mariannes unentwegtes Kontrastieren von Ost und West.¹¹⁶ Besonders klar ersichtlich wird Mariannes Position in ihrem Vergleich der Bahnfahrten vor und nach der Wende. Die früheren Zugfahrten,¹¹⁷ bei denen

“man sich durchrütteln ließ in überheizten, in zugigen Zügen mit Verspätungen, an denen gemessen die jetzigen ein Scherz sind, und mürrischem Personal, Frauen in Männerkleidung ausgesetzt war, nicht informiert, noch willkommen geheißen wurde, auch gut daran tat, auf Klogänge zu verzichten, ausreichend Proviant mitzuführen, auf Unbilden jedenfalls gefaßt” zu sein,¹¹⁸

stehen zwar der hübschen “Tracht der Schaffnerinnen” der Bahn heute gegenüber,¹¹⁹ “dem Faltblatt ‘Ihr Zugbegleiter’”,¹²⁰ der Pünktlichkeit und Vorhersehbarkeit. Die fast pflichtgemäße Auflistung von Annehmlichkeiten aber vermag Mariannes Gefühle nicht zu beeinflussen. Trotz alledem kommt sie zu dem Schluß:

“Die Fahrt war eine Qual. [...] Die geleckten Ortschaften, eine wie die andere, die Helligkeit, das Sprechen von überall her, die knisternde Zeitung neben mir, das Auf und Ab im Gang, alles war mir zuwider, zuviel, sollte endlich vorbei sein. Diese Gesichter, strotzend vor Selbstverständlichkeit, und das Gebimmel des Imbißwagens zum soundsovielten Mal, als dürften keine zwei Stunden vergehen ohne Kaffee, Cola, belegte Brote, irgendwas zum Naschen. Dieses dauernde Fahnden nach Zugestiegenen.”¹²¹

¹¹² *Norma*, S. 30.

¹¹³ Braun, “Aus der Fremde”.

¹¹⁴ Richter, a.a.O., S. 2.

¹¹⁵ Braun, “Aus der Fremde”.

¹¹⁶ Auch in ihrem Artikel von 1989 hebt Burmeister die Unterschiede zwischen “den beiden Deutschländern” hervor, und erklärt, daß diese einer Wiedervereinigung im Wege stünden. (Brigitte Burmeister: “Deutschland: kein Wort, das mein Herz schneller schlagen läßt”. In: *Mein Deutschland findet sich in keinem Atlas*, a.a.O., S. 60.)

¹¹⁷ Vgl. *Norma*, S. 180.

¹¹⁸ *Norma*, S. 179.

¹¹⁹ Ebd.

¹²⁰ Ebd.

¹²¹ *Norma*, S. 180f.

Selbst dort, wo Marianne dem Westen begegnet, ohne ihn mit dem verlorenen Osten kontrastieren zu können, erscheint er ihr als furchtbar. So sieht sie das Dorf bei Mannheim, in dem sie Johannes besucht, als "Ansammlung von Einzelhäusern, Inselchen mit Bewohnern",¹²² sie sieht Menschen mit einer "Glasur über den Gesichtern",¹²³ fühlt sich in einer "gläsernen Kugel",¹²⁴ und leidet unter der "Kälte, dem Alleinsein mit lauter Höherentwickelten [...], dem Hallo zu jeder Tageszeit".¹²⁵ Über "die Hecken hinweg" Kontakte zu knüpfen, bringt Marianne nicht über sich: Manchmal "hatte ich Lust dazu und wagte es nicht. Manchmal sah ich Gesichter, bei denen mir alle Lust verging".¹²⁶ An dieser Passage wird deutlich, daß Mariannes extreme Weltsicht in solchen Momenten, ihre absolute Abkehr von den neuen Verhältnissen, von Burmeister in voller Absicht überzeichnet wird. Besonders deutlich wird das an Mariannes Reminiszenzen an zurückliegende Urlaube an der Ostsee - Marianne erinnert sich an "nichts als Glück"¹²⁷ bei diesen "herrlichsten Ferien überhaupt".¹²⁸ Burmeister stellt dem sogleich Johannes als korrigierende Stimme zur Seite, der Marianne an das verschmutzte Meer, die schlechte Versorgung, die Kontrolleure auf dem Zeltplatz erinnert.¹²⁹

Mariannes Position wird stets von Norma, Johannes oder Emilia gekontert.¹³⁰ Doch es ist kein ausgewogenes Bild, das *Unter dem Namen Norma* darzustellen versucht, ebenso wenig wie es keine wohlfundierte Kritik ist, die Burmeister in Mariannes Absage an 'den Westen' laut werden läßt, so vergnüglich Mariannes Polemik gegen den Westen auch zu lesen sein mag,¹³¹ und so sehr in ihrem Monolog Zustände womöglich treffend bezeichnet werden. Das mit "Widersprüchen und Vorurteilen beladene Zusammenleben" wird dargestellt, in welchem das Individuum festen Boden unter den Füßen zu gewinnen sucht.¹³² Es ist die emotionale Gegenwart des Jahres 1992, die Burmeister in der Gestalt Mariannes festhält, mit scharfem Blick für die Schwächen aller Beteiligten - seien es die überheblich wohlmeinenden Westbürger oder die larmoyanten Ostbürger.

Mariannes bittere Worte sind allein Ausdruck ihrer Schwierigkeiten, die neue Situation zu akzeptieren, und mit ihr alle Manifestationen der neuen Zeit. Burmeister benutzt die Gestalt

¹²² *Norma*, S. 210.

¹²³ *Norma*, S. 211.

¹²⁴ *Norma*, S. 215.

¹²⁵ Ebd.

¹²⁶ *Norma*, S. 210f.

¹²⁷ *Norma*, S. 103.

¹²⁸ *Norma*, S. 104.

¹²⁹ Vgl. *Norma*, S. 105 und 110.

¹³⁰ Vgl. etwa *Norma*, S. 75, 81-85, 282f. Vgl. auch Thomas Kraft: Mariannes "Abgleiten in Idyllik und Sentimentalität wird [...] von Norma und Johannes handfest gekontert". (Kraft, a.a.O.)

¹³¹ Vgl. etwa *Norma*, S. 76 und 187, auch S. 143f.

¹³² Cambi, S. 32.

Johannes als Hintergrund, vor dem Mariannes Absage an 'den Westen' deutlich wird. Je mehr er sich an den Westen anpasst, desto größer wird die Diskrepanz zu Mariannes Position.¹³³ Durch den Gegensatz tritt Mariannes Verwurzelung im Osten hervor.¹³⁴ Als ein wesentlicher Bestandteil von Mariannes Haltung ist neben dem Gefühl von Verlust unbedingt auch Trotz¹³⁵ zu nennen - Trotz nicht zuletzt auch gegen ihr eigenes besseres Wissen, daß die DDR unwiderbringlich der Vergangenheit angehört; und Ärger über die Anpassungsleistung, die von ihr als selbstverständlich erwartet wird.¹³⁶

2.3.2. Mariannes Lügengeschichte

Burmeister verbildlicht diesen Zusammenhang durch die Geschichte, mit der Marianne Corinna Kling "nach Strich und Faden" belügt.¹³⁷ Nicht nur die Geschichte selbst, sondern bereits der Vorgang des Erzählens legt Zeugnis ab von dem Trotz, mit dem Marianne sich gegen die Behandlung, die ihr im Westen zuteil wird, zur Wehr setzt. Burmeister beschreibt Mariannes Furcht vor den Gästen bei dem Gartenfest,¹³⁸ ihre Abwehr gegen die ganze Feier.¹³⁹ Marianne ist Goldilock aus dem Märchen, die im fremden Bett schläft, am fremden Tisch sitzt und "von jedem Teller, aus jeder Schüssel eine Kleinigkeit"¹⁴⁰ ißt. Als Marianne Corinna Kling durch "unverwandtes Blicken"¹⁴¹ zu sich holt, folgt sie zunächst keinem festgefügt Plan. Von vorneherein steht jedoch fest, daß ihre Lügengeschichte nicht nur eine "fatale Verzeiflungstat" ist, um Kerstin Hensels Worte zu gebrauchen,¹⁴² sondern vor allem ein Akt der Aggression. Marianne wartet auf Corinna Kling wie eine Katze, "auf dem Sprung, eine Maus zu fangen".¹⁴³ Marianne ist also tatsächlich das "aktive Opfer"¹⁴⁴, als das Corinna Kling sie, wenn auch aus den falschen Gründen heraus, bezeichnet: Ein Opfer ihrer bestimmten Lebenssituation, und aktiv natürlich insofern, als sie das Erzählen initiiert¹⁴⁵ und die Geschichte erfindet.

¹³³ Vgl. hierzu etwa Mariannes Ausruf: "Nun geh doch endlich in deinen Scheißwesten", (*Norma*, S. 95.) Vgl. auch S. 44 und 148.

¹³⁴ Vgl. *Norma*, S. 94f. und 98.

Vgl. auch: "[Norma war] wie ich von gestern. Sie hatte kein dickes Fell und keine Ahnung von Streitkultur". (*Norma*, S. 61.)

¹³⁵ Auch Emmerich bezeichnet Mariannes Verhalten auf der Party in Mannheim als eine "Trotzreaktion". (Emmerich, *Literaturgeschichte der DDR*, S. 502.)

¹³⁶ Vgl. *Norma*, S. 213f.

¹³⁷ *Norma*, S. 250.

¹³⁸ Vgl. *Norma*, S. 222f.

¹³⁹ Vgl. *Norma*, S. 212.

¹⁴⁰ *Norma*, S. 220.

¹⁴¹ *Norma*, S. 223.

¹⁴² Hensel, a.a.O.

¹⁴³ *Norma*, S. 224. Vgl. auch S. 223.

Burmeister fängt das Bedrohliche, das von Marianne ausgeht, vor allem in dem Unbehagen Corinna Klings ein. (Vgl. *Norma*, S. 224 und 231)

¹⁴⁴ *Norma*, S. 235. Vgl. auch 241.

¹⁴⁵ Vgl. *Norma*, S. 250f.

Mariannes Aggression erwächst bruchlos aus dem Hervorgehenden. Noch vor Mariannes 'Lügendgeschichte' hat Burmeister einen ersten Akt eingeschoben, eine erste Konversation zwischen Marianne und Corinna Kling, die die Unmöglichkeit einer wirklichen Begegnung aufzeigt. Burmeister läßt in Corinna Kling eine Figur auftreten, die durch Herzenswärme und Einfühlsamkeit nicht vor einer Verstrickung in ihre Vorurteile und klischeehaften Vorstellungen dem Osten gegenüber bewahrt wird. Ihre Kommentare sind nichts als Platitüden:

"Und ich dachte, sagte Corinna, bei Ihnen im Osten hätten sich die alten Eßgewohnheiten erhalten, wo doch alles rückständiger war. Nicht immer ein Mangel. Zum Beispiel die wundervollen -
 - Alleen, sagte ich.
 - Genau."¹⁴⁶

Ironischerweise trifft also eben jene Bezeichnung, die Corinna Kling "in aller Unschuld",¹⁴⁷ und auch durchaus zutreffend, auf Marianne anzuwenden sucht, genauso auf sie selbst zu: Auch sie ist ein "aktives Opfer".¹⁴⁸ Ein Opfer von Mariannes Lügendgeschichte, doch zugleich auch ein Täter darin, daß sie in Marianne nur eine "Vertreterin des Typischen"¹⁴⁹ zu sehen vermag, "zu ihrem Ostbild passend".¹⁵⁰

Die Zusammenhänge und Ursachen von Mariannes Aggression legt Burmeister im dritten Akt des Reiseberichts, dem Streit zwischen Marianne und Johannes, offen. Niemals, so glaubt Marianne, wäre ihre

"reale Geschichte auf solche Glaubensbereitschaft gestoßen wie der Zusammenschchnitt von erwartungsgemäßen Gruselbildern! [...] Ich wette, alle deine Gäste hätten reagiert wie Corinna, allesamt wissen sie immer schon Bescheid, diese aufgeblasenen Originale, für die der Osten bevölkert ist von Stereotypen".¹⁵¹

Mit dem Erzählen ihrer Lügendgeschichte zieht Marianne den Schlußstrich unter den Versuch, sich mit den Menschen 'von drüben' zu verständigen.¹⁵² Mariannes Lügendgeschichte dient dazu, deren Vorurteile an die Oberfläche zu bringen. Zu diesem Zweck spielt die Erzählerfigur mit Corinna Kling wie die sprichwörtliche Katze mit der Maus. Doch in diesem Vorgang wird ebenso deutlich, daß Marianne wiederum nichts als ihre eigenen Vorurteile bestätigt, daß sie in Corinna Kling nicht anderes sehen kann, als eine Vertreterin der "Westmenschen, wie sie im Buche stehen".¹⁵³ In der

¹⁴⁶ *Norma*, S. 218. Vgl. auch S. 219 und 235.

¹⁴⁷ *Norma*, S. 251.

¹⁴⁸ *Norma*, S. 241. Vgl. auch S. 235f.

¹⁴⁹ *Norma*, S. 251.

¹⁵⁰ *Norma*, S. 231.

¹⁵¹ *Norma*, S. 252.

¹⁵² Burmeister zeigt diesen Schlußstrich, den Marianne unter die Kommunikation gezogen hat, etwa in Mariannes Unwillen, sich auch nur mit ihrem Zugnachbar zu unterhalten. (Vgl. *Norma*, S. 182f.)

¹⁵³ *Norma*, S. 211.

Tat ist *Unter dem Namen Norma* wiederholt ob seiner schablonenhaften Darstellung von 'West-Menschen' angegriffen worden.¹⁵⁴ Platitüden und Klischeevorstellungen zeichneten das Bild der Westbürger aus, bemerkt Thomas Kraft,¹⁵⁵ und Iris Radisch spitzt die Beobachtung zu, wenn sie moniert, daß der neue 'West-Mensch' von dem "alten Abziehbild des Fettsacks mit Zigarre und Dollarscheinen nicht übermäßig weit entfernt" sei.¹⁵⁶ Es wäre jedoch sicherlich ein Kurzschluß, wollte man Mariannes Ablehnung der Menschen aus dem Westen Deutschlands mit Burmeisters Haltung gleichsetzen. Burmeister zitiert die schablonenhafte Auffassung des Westens. Sie führt die Klischeevorstellungen vor, die auf beiden Seiten der ehemaligen Grenze herrschen, und die die Welt in "graue Spießbürger aus dem Osten" und "arrogante Kolonisatoren aus dem Westen" aufteilen will.¹⁵⁷ Einer wirklichen, unbefangenen Begegnung, bei der sich Ost und West erkennen und entdecken könnten, stehen die abgedroschenen Erwartungsbilder entgegen, die beide Teile gleichermaßen hegen. Gegen dieses Schubladendenken vor allem richtet sich Burmeisters Kritik in *Unter dem Namen Norma*.

Mariannes Zorn auf 'den Westen', der sich in ihrem aggressiven Akt gegen Corinna Kling manifestiert hat, mündet in den Beschluß: "Ich werde hier so bald nicht fortziehen".¹⁵⁸ Hier, das ist Berlin Mitte, das ist der Hof und Mariannes Wohnung. Sie formuliert diesen Beschluß, sobald sie von ihrer Reise nach Mannheim zurückkehrt. Als Echo des im ersten Teil des Romans von Max' vorgebrachten "Wir bleiben hier",¹⁵⁹ dem Marianne noch ein "Wer ist wir?"¹⁶⁰ entgegengesetzt hatte, das auf ihre verunsicherte Identität hinweist, verlautbart Mariannes festgefaßter Schluß nun, daß sie ihre Identität neu stabilisiert hat. Marianne definiert sich als "Ostler"¹⁶¹ und rechnet sich zu den "Ehemaligen".¹⁶² Darin kulminieren Mariannes Trotz und Wut, auf diesen Punkt in der Entwicklung der Heldin ist der Roman von Anfang an angelegt. Von einer Entwicklung läßt sich dabei in nur begrenztem Maße sprechen. *Unter dem Namen Norma* ist ein extrem statischer Roman. Obgleich Marianne ihren Standort in den veränderten Lebensumständen sucht, läßt Burmeister die antagonistische Haltung ihrer Erzählerfigur zum Westen von Anfang an durchscheinen - etwa in Mariannes Beharren darauf, die Auffassung der westlichen Seite Berlins als "drüben" zu bezeichnen.¹⁶³ Von der ersten Seite an¹⁶⁴ ließe sich die

¹⁵⁴ Vgl. etwa Braun, "Aus der Fremde", und Meyer-Gosau, "Ost-West-Schmerz", S. 7.

¹⁵⁵ Kraft, a.a.O.

¹⁵⁶ Iris Radisch: "Zwei getrennte Literaturgebiete. Deutsche Literatur der neunziger Jahre in Ost und West". In: *DDR-Literatur der neunziger Jahre*, S. 18.

¹⁵⁷ Hella Kaiser, a.a.O. Vgl. auch Brigitte Burmeister in Zusammenarbeit mit Margarete Mitscherlich: *Wir haben ein Berührungstabu*, a.a.O.

¹⁵⁸ *Norma*, S. 215.

¹⁵⁹ *Norma*, S. 78.

¹⁶⁰ *Norma*, S. 79.

¹⁶¹ *Norma*, S. 160.

¹⁶² *Norma*, S. 181.

¹⁶³ *Norma*, S. 23 und 29, vgl. auch 95.

Aufzählung der Punkte, die Mariannes innere Zugehörigkeit zur ehemaligen DDR belegen, endlos fortsetzen,¹⁶⁵ und Mariannes Monolog ist von Anfang an durchsetzt mit Randbeobachtungen von Mißständen, die die Wende mit sich gebracht hat.¹⁶⁶

Doch für das Ende hat Burmeister sich eine Wendung aufgehoben, die nachhaltig unterstreicht, daß nicht der Abschied von der Vergangenheit, und schon gar nicht der Wunsch nach ihrer Wiederherstellung der zentrale Topos von *Unter dem Namen Norma* ist, sondern die Auseinandersetzung mit der neuen Situation. *Unter dem Namen Norma* ist nicht Abgesang, sondern Zwischenbilanz, und birgt durchaus die Aussicht auf einen Neubeginn.

2.4. Abschied und Neubeginn

2.4.1. Zwischen den Stühlen

Dem schmerzhaften Abschied vom alten Leben folgt ein Neubeginn. Daß an dieser Stelle der erste direkte Auftritt Normas erfolgt, unterstreicht die Bedeutung der Situation.¹⁶⁷ Marianne erwacht aus tiefem Schlaf, das Motiv des Wassers leitet das Thema der Neugeburt ein. Burmeister ruft dieses Motiv zuerst mit der Sturzflut von Tränen hervor, die Marianne vergießt,¹⁶⁸ um es mit dem Wasser, das diese sich "lange über die Hände laufen" läßt, fortzusetzen,¹⁶⁹ und schließlich in dem Wasserfall der Dusche seinen Höhepunkt zu finden. Marianne ist an das Ende ihrer Schilderung angelangt.¹⁷⁰ Durch das Erzählen wie durch eine Beichte geläutert, betritt sie das Badezimmer. Die Badekammer riecht "muffig" und gemahnt so an den "Mief", der Marianne gefangenhält.¹⁷¹ Nunmehr reißt sie das Fenster auf und streift ihre alte Haut ab: "Ich drehte das kalte Wasser auf und zog mich unter der Dusche aus, ließ die durchweichenden Sachen liegen".¹⁷² Bezeichnenderweise betritt in diesem Moment Norma die Szene. Sie bringt Marianne ein Handtuch - vielleicht das, das Marianne nicht werfen soll - und fragt nach Mariannes "Wünschen".¹⁷³ Dies ist darum von Bedeutung, weil der Begriff des Wünschens, indem er an die drei Wünsche eines Märchens erinnert, eine Bilderreihe der Volksmärchen einleitet. Burmeister läßt im Folgenden ein Potpourri Grimmscher Märchen Revue passieren: König Drosselbart, Aschenputtel, Sterntaler als "das hellblaue Kleid mit den weißen Sternchen", Schneewittchen als

¹⁶⁴ Ihre Identität als 'Ostlerin' ist bereits auf der ersten Seite des Romans gewiß, auf der Marianne den "Eintrag" in der "entsprechenden Spalte ihrer Ausweise" als das einzig unverrückbar Gemeinsame all der individuellen Hausbewohner nennt. (*Norma*, S. 7.)

¹⁶⁵ Vgl. etwa *Norma*, S. 23, 27, 29, 95.

¹⁶⁶ Vgl. etwa *Norma*, S. 65 und 77, 115f., 210 und 259.

¹⁶⁷ *Norma*, S. 247.

¹⁶⁸ Vgl. *Norma*, S. 247.

¹⁶⁹ *Norma*, S. 254.

¹⁷⁰ Vgl. *Norma*, S. 253.

¹⁷¹ *Norma*, S. 61.

¹⁷² *Norma*, S. 256.

¹⁷³ *Norma*, S. 257.

“Bild im Spiegel”.¹⁷⁴ Burmeister zeigt an, daß die “Schlußszene des Märchenspiels” eben diese ist, der wir beiwohnen - in einer Zeit, in der das Wünschen noch geholfen hat, wenn es nur “anhaltend und stark genug war”.¹⁷⁵ Das Objekt von Mariannes Wünschen aber ist einfach “Glück”, ein Glück, das Norma ihr versprechen zu können scheint.¹⁷⁶ Die Gestalt Normas steht hier wieder als Sinnbild der Veränderung und des Neuen. Der Abstand zwischen den Extrempositionen, die die Gestalten der alten Freundin Margarete Bauer und der neuen Freundin Norma kennzeichnen, so schreibt Sibylle Cramer, “spiegelt die innere Geschichte” Mariannes.¹⁷⁷ Erst Mariannes Umarmen der neuen Situation¹⁷⁸ vollendet die Katharsis: Arm in Arm schreiten Marianne und Norma aus, dem Sonnenuntergang entgegen.¹⁷⁹

Mit einer solchen Idylle kann der Roman natürlich nicht enden. Burmeister bleibt dem Realismus treu, dem sie sich mit der Genauigkeit der Angaben über Schauplätze und Daten verschrieben hat. Wie ein Epilog folgt der Schlußszene des Märchenspiels das letzte Kapitel. Darin findet Marianne sich nicht länger im Märchen, sondern zurück auf dem Boden der Realität, inmitten von “Hundescheiße”, Staub und Abgasen, einem “Gemisch der Ausdünstungen aus Toreinfahrten, geöffneten Fenstern, unterirdischen Gängen und Rohren”.¹⁸⁰ Das letzte Kapitel ist ein Mikrokosmos des ganzen Romans. Burmeister stattet Schauplätzen, Charakteren, selbst Stichworten einen letzten Besuch ab. Dazu gehören etwa die Gestalt Max’, der Zusammenhang von “Geschichte” und “Geschichten”, die als Erinnerung an die Gestalt des Lehrers Meinert plötzlich auftauchen,¹⁸¹ oder auch Nebengestalten wie der “Polkatänzer und sein massiver Gefährte”.¹⁸² Noch einmal entwirft Burmeister die Disposition von Mariannes “Unglück”:¹⁸³

“Ein widerwärtiger Eßplatz auf der Straße, alles improvisiert und schäbig. Wir saßen auf wackligen Stühlen auf zugepflastertem Sand”.¹⁸⁴

Noch einmal auch zeigt sie Marianne als ‘zwischen den Stühlen’ sitzend,¹⁸⁵ und noch einmal zeichnet sie Mariannes endlichen Entschluß nach, in der Gestalt Normas das Neue zu begrüßen und anzunehmen: “Was mich hier angewidert hatte, verschwand”.¹⁸⁶ Wieder richtet sich

¹⁷⁴ Ebd.

¹⁷⁵ Ebd.

¹⁷⁶ Vgl. *Norma*, S. 258.

¹⁷⁷ Cramer, a.a.O.

¹⁷⁸ Vgl. *Norma*, S. 255.

¹⁷⁹ Vgl. *Norma*, S. 255 und 256.

¹⁸⁰ *Norma*, S. 259.

¹⁸¹ *Norma*, S. 263, vgl. S. 13.

¹⁸² *Norma*, S. 261, vgl. S. 96.

¹⁸³ *Norma*, S. 261.

¹⁸⁴ *Norma*, S. 271.

¹⁸⁵ Vgl. *Norma*, S. 273. Marianne fehlt kein Stuhl, wie den anderen Kneipengästen, stattdessen hat sie zwei.

¹⁸⁶ *Norma*, S. 273.

Mariannes "Wunsch" auf das "Glück".¹⁸⁷ Burmeister bestimmt hier allerdings dieses Glück näher, indem sie Marianne aus dem Werk über Saint-Just zitieren läßt:

"Er wollte die politische durch eine soziale Revolution vollenden, an die Besitzlosen Land verteilen, eine Gesellschaft errichten, in der es keine Unterdrücker und keine Unterdrückten mehr gäbe: Das Glück, erklärte er, ist ein neuer Gedanke in Europa".¹⁸⁸

Das Glück ist also konkret eingebunden in eine politische Vision, es ist an die Utopie einer egalitären, humanitären und gerechten Gesellschaft gekoppelt. Marianne "beharrt auf der Notwendigkeit einer Utopie", zu diesem Schluß gelangt auch Steffen Richter, "wenngleich deren Rahmen nicht mehr durch ein globales Gesellschaftsprojekt abgesteckt werden kann".¹⁸⁹ Unter dem Vorzeichen eines solchen Glücks geht Marianne mit Norma den Freundschaftsbund ein, der die Achse des Romans in eine Zukunft hinein verlängert.¹⁹⁰ Marianne hat sich von der alten DDR nunmehr verabschiedet, sie ist "erlöst".¹⁹¹ Der Satz: "Vorbei ist vorbei"¹⁹² ist nicht länger einzig eine Quelle von Schmerz, sondern auch eine Verheißung des Neuanfangs. Zwar hat sich äußerlich nichts verändert, und sowohl die Notwendigkeit zu einer Anpassung an die neuen Verhältnisse, wie auch alle Schwierigkeiten einer solchen Anpassung sind nach wie vor vorhanden. Der Westen bietet Marianne keine Verlockung, doch in ihrem Interesse, das dem Osten gilt, hat sie eine Perspektive gewonnen.: "Wir bewahren die alten Formen, um sie mit neuem Leben zu erfüllen".¹⁹³ Die Erzählerfigur versucht also nicht, die Formen um ihrer selbst willen, aus sentimentaler Rückschau zu bewahren, sondern eine Verbindung zu schaffen zwischen jenen Geschichten, die Vergangenheit konstituieren, und der Gegenwart, also den Geschichten, die jetzt ihren Anfang nehmen. Als ein Exempel für diese Geschichten steht der Freundschaftsbund.

2.4.2. Ausblicke

Wie haltbar Mariannes neugewonnene Perspektive ist, wieviel Zukunftsoptimismus an dieser Stelle gerechtfertigt erscheint, läßt Burmeister prägnant unbeantwortet. Die Rede, mit der der Freundschaftsbund besiegelt wird, ist deutlich ambivalent. Max' Rede, darauf hat Wehdeking¹⁹⁴ aufmerksam gemacht, akzentuiert nachhaltig das Verheißungsvolle des Freundschaftsbundes.¹⁹⁵ Dagegen steht aber die Vielzahl miteinander verschnittener Zitate in

¹⁸⁷ Ebd.

¹⁸⁸ *Norma*, S. 270.

¹⁸⁹ Richter, a.a.O., S. 3.

¹⁹⁰ Vgl. *Norma*, S. 278 - 283.

¹⁹¹ *Norma*, S. 261.

¹⁹² *Norma*, S. 204.

¹⁹³ *Norma*, S. 280.

¹⁹⁴ Vgl. Wehdeking, S. 77.

¹⁹⁵ Vgl. etwa: "Freundschaft ist nicht die schlechteste Art, mitzuwirken an der gesellschaftlichen Vereinigung". (*Norma*, S. 283.)

Max' Rede, die an den seit der Wende bestehenden Verhältnissen in satirischer Weise Kritik üben.¹⁹⁶ Die Wende scheint nur die Ablösung der alten schlechten Zustände durch neue, ebenso schlechte, in Aussicht zu stellen.

Mariannes Errungenschaft, der Abschied von der Vergangenheit, birgt noch kein positives Zukunftsbild. Marianne hat kein "Projekt" für die Zukunft.¹⁹⁷ Zuvorderst hat sie sich eines Standpunktes, und damit ihrer Identität, vergewissert. Der Blick auf die Zukunft ist vorhanden, sogar ganz intensiv, diese selbst ist aber von Geheimnis umhüllt. "Aus dem Lichtkreis ins Dunkle sah man nicht weit", wie Marianne konstatiert.¹⁹⁸ Burmeisters Konzept der "Geschichte" als einer Vielzahl von "Geschichten" entspricht ihre Auffassung der Zukunft als einer Reihe vieler kleiner Dinge. "Morgen" wird Marianne sich um ihre Nachbarin kümmern,¹⁹⁹ oder zu Norma gehen.²⁰⁰ Die Frage, welche Zukunft auf lange Sicht einer Gestalt wie Marianne offen steht, wirft Burmeister in *Unter dem Namen Norma* nicht auf.²⁰¹

Wie der erste Teil,²⁰² so schließt auch der zweite mit der Heimkehr Mariannes. Das Bild des nächtlichen Hofes steht dem des Hofes "am Vormittag"²⁰³ gegenüber, mit dem der Roman begann. Formal schließt sich der Zirkel von Mariannes Schritten. Offen bleibt jedoch ihre Aussicht, so wie der letzte Absatz des Buches sie zeigt:

"Ich blieb im Hof stehen, sah den huschenden, springenden Katzen zu und wünschte dabei, daß zuguterletzt Emilia käme, mir im Mondlicht die neuesten Figuren vorführen und mit ihrer unmöglichen Stimme verkünden würde, anscheinend sei mir doch noch zu helfen".²⁰⁴

Der Konjunktiv drückt nur Mariannes Wunsch aus. Seine Erfüllung, oder Nichterfüllung, ist für Burmeister ohne Belang. Bedeutsam für *Unter dem Namen Norma* ist allein, daß die Erzählerfigur die Möglichkeit einer lebendigen Konfrontation mit der Gegenwart gefunden hat. Es ist ihr gelungen, sich im "Jetzt einzurichten, ohne die Wurzeln zu kappen".²⁰⁵

¹⁹⁶ Vgl. etwa: "Jeder weiß, daß es so nicht weiter geht, jeder hofft, die Veränderung wird nicht ihn erwischen, denn heute ist es immer noch besser als morgen, außer für die, denen schon alles fehlt". (*Norma*, S. 282).

¹⁹⁷ *Norma*, S. 123.

¹⁹⁸ *Norma*, S. 275.

¹⁹⁹ Vgl. *Norma*, S. 258.

²⁰⁰ Vgl. *Norma*, S. 123.

²⁰¹ Brigitte Burmeister ist diesem Thema offenbar noch lange nach Abschluß von *Unter dem Namen Norma* nachgegangen. In ihrem folgenden Roman, *Pollock oder die Attentäterin* (Stuttgart 1999) stürzt eine der Hauptfiguren, eine Hochschullehrerin, in die Arbeitslosigkeit und wird aus dem gesellschaftlichen Prozess ausgekoppelt; für die Studentin Ines hingegen bringen der Zusammenbruch der DDR und die deutsch-deutsche Vereinigung genau die erhoffte Freiheit und die Öffnung neuer Lebensmöglichkeiten.

²⁰² Vgl. *Norma*, S. 126.

²⁰³ *Norma*, S. 10.

²⁰⁴ *Norma*, S. 286.

²⁰⁵ Hella Kaiser, a.a.O.

2.5. Resumee

Burmeister geht die Thematik der veränderten Situation in der DDR nach der Wende ganz anders an als Monika Maron, doch die Beschäftigung mit der Vergangenheit ist beiden gemeinsam. Maron zeichnet die Welt als offene Fläche mit einem Grab im Zentrum. Burmeisters Welt ist ein Kaleidoskop, mit immer wieder neu zu ordnenden Teilchen: Ein Bild für das bunte Vielerlei des Alltags, aber auch für die Verwirrung des Individuums, das sich nicht zurechtfindet und nach einer übergeordneten Struktur sucht, nach Richtung und Zweck. Monika Maron geht von der Prämisse aus, daß die Abrechnung mit der Vergangenheit die Voraussetzung zu einem Neubeginn ist. Burmeister hingegen erklärt sich in *Unter dem Namen Norma* gegen eine Abrechnung, oder auch nur einen Abgesang. Ihr Roman ist eine Zwischenbilanz, ein Moment des Innehaltens inmitten stetiger Veränderung.

In Vergangenheit und Geschichte sucht Marianne nach ihrer Identität. Diese Identität ist angesichts der veränderten Verhältnisse etwas, das neu gefunden, befestigt und umkämpft werden muß. Burmeister zeigt ihre Heldin in der Zwickmühle. Je mehr sie sich in ihrer Suche nach Heimat, nach einem sicheren Ort der Vergangenheit zuwendet, desto enger schließen sich die Mauern um sie und verwehren jede Kommunikation. Ein völliges Aufgeben der Vergangenheit aber ist ein Verlust von Identität, ohne welche Kommunikation ebenso unmöglich ist. Ohne Kommunikation aber ist die Grenze zwischen Ost und West, durch die, wie Burmeister zeigt, Deutschland auch nach der Wende noch getrennt ist, nicht zu überwinden. Die Gegenwart gerät ins Stocken.

Während in Marons Roman der Blick auf die Zukunft letztendlich ausbleibt, weist Burmeister Mariannes Zuwendung zur Zukunft auf, ohne jedoch zu spekulieren, wie diese Zukunft aussieht. Burmeisters Geschichtsverständnis basiert auf ihrer Auffassung, erst tausende von Einzelheiten und individuellen Geschichten, welche unabhängig von ihrer Stimmigkeit zu einem Gesamtbild Gültigkeit besitzen, konstituierten Historie. Ihre Erzählerfigur bleibt der Vergangenheit insofern treu, als sie sich weigert, diese summarisch abzuurteilen und ihre Herkunft in ihr zu leugnen. Burmeister legt in ihrem Roman Zeugnis der vergangenen DDR ab. Marianne verteidigt das Recht, im Osten ihr eigenes Leben weiterführen zu können. Sie wird sich ihr Leben am alten Ort wieder einrichten, und dabei weder an der Vergangenheit festhalten, noch sie verleugnen. Ihre Verteidigung der Vergangenheit braucht nicht länger aus der Defensive heraus geführt zu werden, sondern Marianne trägt diese Vergangenheit als Teil ihrer Identität in sich. In ihrer Person rettet sie die Vergangenheit in die Gegenwart hinüber. Der Freundschaftsbund mit Norma zementiert Mariannes Zugehörigkeit zu Berlin Mitte und Hinterhaus, zu ihrem angestammten Ort also, und ist zugleich eine Zusage an die Zukunft, indem er eine Perspektive auf das Morgen eröffnet.

Die inmitten der veränderten Lebenssituation unverrückbar als 'Ostlerin' zu Tage tretende Identität Mariannes, die oft liebevolle Aufzählung von Details der Vergangenheit und die Kritik an den Zeichen der neuen Zeit andererseits, haben *Unter dem Namen Norma* den Vorwurf eingetragen, nichts als einen Abgesang darzustellen, wenn auch einen Abgesang ohne Larmoyanz, "ohne Heimweh", wie Hinck dem Roman zugesteht.²⁰⁶ Emmerich behauptet gar, *Unter dem Namen Norma* sei im Grenzgebiet zur "DDR-Nostalgie und -Melancholie"²⁰⁷ anzusiedeln. Dem kann gar nicht heftig genug widersprochen werden. Nichts weniger ist Burmeisters Anliegen in *Unter dem Namen Norma*, als eine nostalgische Sicht der DDR, die das Vergangene verklärt, ihm nachtrauert, es womöglich wiederherzustellen wünscht. Burmeister verwahrt sich einzig gegen eine Entwertung des früheren Lebens "durch westliche Deutungshoheit über östliche Geschichte"²⁰⁸ und gegen vorschnelle Gewißheiten, welche die ehemalige DDR in Stereotypen und Vorurteilen lapidar zusammenfassen wollen. *Unter dem Namen Norma* auf melancholische Passagen reduzieren zu wollen, wäre allzu simpel und oberflächlich. Schmerz, Bitterkeit und Verlustgefühl sind ebenso Teil der präzise eingefangenen Gegenwart in *Unter dem Namen Norma*, wie die posthume Nachricht dem Vergangenen gegenüber, welche Burmeister einigen ihrer Charaktere in den Mund legt. Gegengewichte aber schafft Burmeister durch kritische Äußerungen anderer Charaktere, durch ironische Distanz in der Darstellung von Positionen, die die alten Zustände zu beschönigen suchen, und durch deren Überzeichnung ins Absurde. Burmeister zeigt sogar an einigen ihrer Charaktere die Möglichkeit einer Geschichtsrevision, einer nachträglichen und unlauteren Umdeutung der Vergangenheit auf und distanziert sich deutlich von ihr.²⁰⁹ Geschichte im Singular umzudeuten ist leicht, nicht aber die tausenden von Einzelgeschichten, welche Burmeisters Geschichtsverständnis nach allein ein wahres Bild ergeben. Selbst die Unstimmigkeit einzelner dieser Geschichten ist integraler Bestandteil der Komposition, in der sich Burmeisters Intention, ein umfassendes und wahres Bild der Gegenwart, in Berlin im Jahre 1992, zu zeichnen, verwirklicht.

"Wenn zwei Innenansichten einer Zeit und eines Zustands einander ausschließen, muß, wer davon erzählen will, sich wohl für eine entscheiden", schreibt Katharina Döbler; "die

²⁰⁶ Hinck, a.a.O. Vgl. auch Achim Geisenhanslukes Urteil, demnach *Unter dem Namen Norma* frei vom Pathos der Melancholie sei und am notwendigen Abschied von der DDR arbeite. (Geisenhanslücke, S. 89f.)

²⁰⁷ Emmerich, *Literaturgeschichte der DDR*, S. 502.

²⁰⁸ Markus Decker: "Was soll bloß werden? Hans-Jochen Tschiche ist deprimiert über die Ossis". In: *Die Zeit*, 29.7.1999.

²⁰⁹ Vgl. etwa die Gestalt Kühnes. Gegen solch eine Verteidigung der DDR mit den Mitteln etwa eines Hermann Kants verwahrt Burmeister sich, wenn sie ihre Heldin das Wort "Kormoran" verspotten läßt. (*Norma*, S. 284.) *Kormoran* ist der Titel der 1994 erschienenen 'fiktiven Biographie' Hermann Kants. (Vgl. Wehdeking, S. 85; und Fritz J. Raddatz: "Ein Herz morst Dora. Die Bankrotterklärung eines Schriftstellers: Hermann Kants Roman *Kormoran*". In: *Die Zeit*, 7.10.1994).

Erzählerin kehrt [...] zur literarischen Tradition, zu einer Sicht auf die Dinge" zurück.²¹⁰ Dem ist nicht zuzustimmen. Ganz im Gegenteil, Burmeister läßt sich nicht festlegen auf eine Nähe oder Ferne zu ihrer Heldin.²¹¹ Sie verweigert konsequent auktoriale Gewißheiten.²¹² Daß sie Mariannes Trauer um den Verlust der Vergangenheit teilt, und ebenso das tiefe Ressentiment bestimmten Erscheinungen im Zuge der Wende gegenüber, scheint ebenso unabweisbar wie die dem diametral gegenüberstehende ironische Distanz Burmeisters zu ihrer Erzählerfigur, und ihre scharfe Kritik an der ehemaligen DDR. Die verwischten Grenzen zwischen Charakter- und Autorenäußerung stehen endgültigen Schlüssen auf Burmeisters Position entgegen. Burmeister läßt das Paradox so stehen. Ihr Roman ist eine weitere Geschichte, die nicht in einer einsinnigen Botschaft aufgeht.

²¹⁰ Döbler, a.a.O.

²¹¹ Vgl. hierzu auch Burmeisters Erklärungen im Gespräch mit Hella Kaiser. (Hella Kaiser, a.a.O.)

²¹² Vgl. auch Krauss, "Wiederentdeckung des Erzählens", S. 648.

3. F.C. DELIUS: *DIE BIRNEN VON RIBBECK*

3.1. Einleitende Bemerkungen

Der 1943 in Rom geborene, in Hessen aufgewachsene F.C. Delius gehört als Lyriker ebenso wie als Verfasser von Dokumentarsatiren und zeitgeschichtlichen Romanen zu den bekanntesten zeitgenössischen Autoren der BRD.

Sowohl in F.C. Delius' Lyrik wie auch in seiner Prosa steht das "aufklärerische Moment"¹ im Vordergrund. 1967 erhielt er den Berliner Kunstpreis für seine Schrift *Wir Unternehmer* (1966). Die darin präsentierte Auswahl von Zitaten aus den Protokollen einer CDU/CSU-Wirtschaftstagung belegt die Absichten und Sprachmittel der Politiker und Wirtschaftsführer ebenso, wie es sie entlarvt. Auf dem Prinzip der kalkulierten Nachahmung basiert in noch größerem Maße die ironisch als "Festschrift" deklarierte Schrift *Unsere Siemens-Welt* (1972). Die aus offiziellen Quellen und historischen Darstellungen kompilierten Fakten werden von Delius zu einer euphemistischen Selbstdarstellung erfolgreichen Unternehmertums angeordnet, die jedoch die zugrundeliegende imperiale und patriarchalische Konzernpraxis evident werden lassen. F.C. Delius hat in seiner Prosa die Grenzen der Dokumentarliteratur durch analytische und satirische Durchdringung zur Dokumentarsatire erweitert.² Bewußte Parodie und satirische Elemente werden eingesetzt, um auf Widersprüche und Ungereimtheiten aufmerksam zu machen, und unterlaufen dabei die landläufige Erwartung an die Dokumentarliteratur, ein objektives Bild des Gegenstandes zu entwerfen. Dieses satirische Arbeiten hebt ihn von anderen Autoren der Dokumentarliteratur ab. Mit Grund stellt daher Gustav Zürcher fest, daß Delius die "Kunst der politischen Aufklärungssatire" entwickelt habe.³ Delius' Veröffentlichungen enthalten aber ebenso ironische Selbstkommentare und eine reflektierende Auseinandersetzung mit dem eigenen Hintergrund. Die radikale Selbstbefragung F.C. Delius' führt zu einer Synthese von Selbstanalyse und offensiver Kritik an den gesellschaftlichen Verhältnissen, die Privates und Politisches ebenso vereint wie Kritik und Selbstkritik.

Auch F.C. Delius' "literarischer Beitrag zur deutschen Einigung",⁴ die 1991 erschienene Erzählung *Die Birnen von Ribbeck*, steht in der von ihm selbst geschaffenen Tradition der Dokumentarsatire. Trotz ihrer Kürze, konstatiert Gerhard Fischer, zeigt die Erzählung soviel

¹ Gustav Zürcher: "Delius, Friedrich Christian. Essay" (Stand 1.1.1995). In: *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur auf CD-Rom*, edition TEXT + KRITIK, 2000, S. 1f.

² Vgl. Zürcher, S. 1. Vgl. auch *Neues Handbuch der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur seit 1945*, München 1990, S. 225.

³ (Zürcher, S. 6.) Der aufklärerisch-satirische Ansatz der frühen Schriften wird in Delius' Romanen, *Ein Held der inneren Sicherheit* (1981), *Adenauerplatz* (1984) und *Mogadischu Fensterplatz* (1987) fortgesetzt.

⁴ Reinhard Baumgart: "Deutsch-deutsche Sprechblasen. Friedrich Christian Delius' Beitrag zur deutschen Einheit". In: *Die Zeit*, 22.3.1991. Vgl. auch Zürcher, S. 7.

Vielschichtigkeit und eine "poetisch-ästhetische Dichte", die einem Vergleich mit wesentlich längeren Werken standhält.⁵ Die Erzählung basiert auf einem seinerzeit in der Lokalpresse kommentierten, realen Vorgang,⁶ den Delius karikierend überhöht und zu einem Spiegel der Widersprüche und Konflikte in der politischen Situation ausarbeitet. Als Inspiration für F.C. Delius' Erzählung dient ihm das "Iesebuchweit"⁷ bekannte Gedicht des gleichen Titels von Theodor Fontane, in dem der kleine, 30 km westlich von Berlin gelegene 500-Seelen-Ort Ribbeck 1889 verewigt worden war. Das Gedicht von Fontane handelt vom gütigen Herrn von Ribbeck, der die ortsansässigen Kinder mit Birnen beschenkt, bis schließlich sogar aus seinem Grab noch ein Birnbaum wächst. F.C. Delius' Erzählung greift das Motiv auf. 1990, hundert Jahre nach der Veröffentlichung des Gedichts, kommt eine Gruppe 'Westdeutscher' nach Ribbeck, um einen neuen Baum zu pflanzen - der alte fiel 1911 einem Sturm zum Opfer - und zu diesem Akt eine Feier zu veranstalten. F.C. Delius stellt die Geschichte sowohl des Herren wie auch des Ortes Ribbeck durch Stichworte und Momentaufnahmen dar. Das Birnenfest dient der Erzählung als Hintergrund in der Gegenwart, in den Erinnerungsbilder integriert werden, ohne einer linearen Zeitspur zu folgen. Delius kleidet die Begebnisse in das Prosaexperiment eines sich über fast 80 Seiten ohne einen Punkt windungsreich vorwärtswälzenden Endlos-Satzes.

"Als sie anrückten von Osten aus dem westlichen Berlin mit drei Omnibussen und rot und weiß und blau lackierten Autos, aus denen Musik hämmerte, lauter als die starken Motoren",⁸

hebt der Text an, um für den Rest der Erzählung nicht mehr zur Ruhe zu kommen, bis er, parallel zum Ende des Birnenfestes, mit den letzten Worten des Sprechers schließt:

"und einer kämpfte, als alle andern abgerückt, weggetorkelt oder fortgeschlichen waren in die verschiedenen Lichtungen der Nacht, aus dem Gras sich hoch, mühsam aufrecht, und lallte im Takt seiner wackligen Schritte:

noch immer, die Hand, noch immer, die Finger, noch immer, fing alles, noch immer, fängt an, im Land, im Land, im Havelland."⁹

Der eine, lange Satz, aus dem *Die Birnen von Ribbeck* besteht, ist in viele kleine Abschnitte unterteilt, die Atem- bzw. Denkpausen in dem sich fortwälzenden Monolog des Sprechers, eines alten Bauern aus Ribbeck, gewähren. Der Festakt, zu dem die Westdeutschen nach Ribbeck kommen, ist für F.C. Delius der Ausgangspunkt, von dem aus sich der Monolog als

⁵ Gerhard Fischer: "Der Literat als Historiker: Zur Darstellung der Zeitgeschichte bei Günter Grass und Friedrich Christian Delius". In: *Schreiben nach der Wende*, S. 150.

⁶ Vgl. "Ein Ossi zieht vom Leder", ohne Autorenangabe. In: *Der Spiegel*, 24.6.1991.

⁷ Baumgart, "Deutsch-deutsche Sprechblasen".

⁸ F.C. Delius: *Die Birnen von Ribbeck. Erzählung*. Hamburg 1996, S. 7.

⁹ *Ribbeck*, S. 79.

riesiger "Ribbecker Sprechblasensatz"¹⁰ entwickelt. Dieses Erzählmuster folgt aber keinem fortlaufendem Handlungsfaden, sondern der Monolog des Bauern wechselt zwischen den verschiedenen Stationen der Geschichte assoziativ und sprunghaft hin- und her:

"einige suchen [...] in Ribbeck [...] den schönen Schatten der Vergangenheit [...] und hören geduldig zu, wenn einer von den Schnittern erzählt, die sommers kamen schon zu Fontanes Zeiten, die Schnitter aus Schlesien [...], die Schnitter aus Ungarn schnitten im Gleichtakt mit Sensen den Hafer, den Roggen, die Gerste für Ribbeck, [...] bis der Krieg die billigsten Schnitter aus Polen schickte und aus der Ukraine, Stacheldraht um die Schnitterhäuser und ein Posten davor, [...] bis die Russen mit Panzern das Dorf teilten, die Schloßseite Rote Armee, die andere Seite für die Ribbecker mit Schlagbaum dazwischen an der Reichsstraße, als sie zum letzten Mal Reichsstraße hieß, und Stalinbilder mitbrachten und Mähdrescher".¹¹

Der Sprachfluß des Sprechers führt von den Schnittern zu den Mähdreschern und verbindet unterschiedliche, heterogene Bilder aus der Geschichte. Splitter der Vergangenheit werden als Erinnerungsbilder zusammengedrängt. F.C. Delius gelingt es auf diese Weise, die 700 Jahre zurückreichende Geschichte des Ortes Ribbeck in einem Moment, dem Birnenfest, prismatisch zu bündeln und zum Leben zu erwecken.

Die Birnbaum-Legende von damals wird mit den realen Geschichten von heute verknüpft. Wie das Gedicht von Fontane, so trägt auch F.C. Delius' Erzählung den Titel *Die Birnen von Ribbeck*, und beide enden mit den gleichen Worten: "im Havelland".¹² F.C. Delius schreibt gewissermaßen eine 'Legende von der Vereinigung', die zu der Fontaneschen Legende vom Birnbaum ein Gegenstück bildet. Aber in Delius' Erzählung stellt sich die Geschichte ganz anders dar.

3.2. Kontrast und Kontinuität

3.2.1. Der Kontrast zwischen Ost und West

In *Die Birnen von Ribbeck* sei eine "deutsch-deutsche Konfrontation" festgehalten, faßt Reinhard Baumgart zusammen.¹³ Die Kritiker der Erzählung halten dem Buch vor, daß es eine Kluft zwischen Ost- und Westdeutschen nicht nur thematisiere, sondern geradezu in seinem

¹⁰ Baumgart, "Deutsch-deutsche Sprechblasen".

¹¹ *Ribbeck*, S. 47f.

¹² Vgl. das Gedicht von Fontane (Zit. nach *Ribbeck*, S. 6):
"So spendet Segen noch immer die Hand
Des von Ribbeck auf Ribbeck im Havelland"

und die Schlußzeilen der Erzählung (S. 79):

"noch immer, die Hand, noch immer, die Finger, noch
immer, fing alles, noch immer, fängt an, im Land,
im Land, im Havelland."

¹³ Baumgart, "Deutsch-deutsche Sprechblasen".

Ansatz und seiner Perspektive zu vertiefen suche.¹⁴ Als "Warnung vor dem bissigen, westlichen Hunde" sieht Peter Henning den Text, in dem die Westdeutschen "gefährlich vergrößernd als gemeine Festplatzbestie" dargestellt würden.¹⁵ Auch Reinhard Baumgart urteilt, daß die Erzählung voll sei von "Wessis, wie sie im Buche stehen, laut, glänzend, unsympathisch", und F.C. Delius damit die "Vorurteile des Lesers" untermauere. *Die Birnen von Ribbeck* würde die "immer schon bereitstehenden Klischees"¹⁶ erfüllen, beanstandet Baumgart weiter. Ähnliche Vorwürfe wurden gegen *Unter dem Namen Norma* erhoben, und auch in Bezug auf *Die Birnen von Ribbeck* ist solche Kritik zunächst nicht gänzlich von der Hand zu weisen. Richtig ist sicherlich, daß F.C. Delius von Anfang an eine Polarität zwischen Ost- und Westdeutschen ins Licht rückt, welche bis zum Ende des Buches unvermindert fortbesteht. So erweckt der Eingangspassus das Bild einer Horde von Besetzern, die mit "breitachsigen, herrischen Fahrzeugen",¹⁷ starken Motoren und glänzend lackierten Karossen das Dorf überrollen, und es besetzen, "wie es seit den russischen Panzern, dem Luftwaffengebell und den Ribbeckschen Jagdfesten nicht mehr besetzt war".¹⁸ Auch im weiteren Verlauf der Erzählung wird der Gegensatz zwischen Ost- und Westdeutschen immer wieder unterstrichen, und der Gestus der Selbstgerechtigkeit und der materiellen Überlegenheit, mit dem die Westdeutschen auftreten, herausgestellt. Die Westdeutschen möchten doch bitte nicht alles "mitnehmen, wegkaufen, wegräubern", plädiert der Ribbecker Sprecher,

"wie es eure Art zu sein scheint, seit ihr uns nicht mehr Brüder und Schwestern nennt und uns verbindlich und zuversichtlich umarmt mit Eigentumsrecht, Erbrecht, Vorkaufsrecht".¹⁹

Kaum wären die Grenzen offen, behauptet der Sprecher,

"da hupt es, und ihr steht mitten auf dem Hof, latscht durch unsere Gärten wie Besitzer und schafft es in wenigen Tagen, mit den mächtigen Markstücken uns die Ruhe zu nehmen und die Steine zu bewegen, das Gras anders wachsen zu lassen und im Boden unter unsern Füßen zu stochern, die alten Schränke uns abzuschwatzen und Zäune zu bauen".²⁰

¹⁴ Chaim Noll beispielsweise bezeichnet *Die Birnen von Ribbeck* als "Heimatschmonzette [...] mit antikapitalistischer Moralität". Chaim Noll: "Strichmännlein macht sich verdächtig". In: *Die Welt*, 24.4.1991.

¹⁵ Peter Henning: "Ist der Wessi denn ein Kolonist? F.C. Delius' Erzählung *Die Birnen von Ribbeck*". In: *Der Tagesspiegel*, 14.7.1991.

¹⁶ Baumgart, "Deutsch-deutsche Sprechblasen".

¹⁷ Ebd.

¹⁸ *Ribbeck*, S. 7.

¹⁹ *Ribbeck*, S. 31.

²⁰ *Ribbeck*, S. 32.

Und auch am Ende der Erzählung, darin ist den Kritikern des Buches Recht zu geben, sind sich Ost- und Westdeutsche um nichts näher gekommen. Die lange Feier hat nicht zu einer Überbrückung der Kluft geführt: "Ihr sprecht doch von einem Boot", sagt der Sprecher, aber

"wir schaffen es nicht so schnell, in eure Boote zu steigen, in eure Haut zu schlüpfen, ihr nicht in unsere, wir liefern die Birnen und ihr fickt die Birnen, Verzeihung, ich will nicht mehr so schweinische Wörter sagen wie 'ihr' oder 'wir', da sind wir uns einig".²¹

All dies erinnert an die 'glasierten Gesichter' und von Hecken eingerahmten, ordentlichen Vorgärten,²² die Marianne in *Unter dem Namen Norma* an den Westdeutschen bemerkt und kritisiert.²³ Im Gegensatz zu Brigitte Burmeisters Roman aber, dessen Beschreibung der Lebenshaltungen in Westdeutschland auf dem Boden östlicher Selbstbehauptung steht und mit dem Anspruch auf realistische Schilderung auftritt, handelt es sich bei *Die Birnen von Ribbeck* um eine Satire, die ihre Überhöhung und Radikalisierung in der Darstellung als aufklärerische Mittel einsetzt. Diese Satire trifft beide Seiten: So wie Brigitte Burmeister übt auch F.C. Delius scharfe Kritik an der DDR. "Trauer" über den Verlust der DDR sei "lächerlich", erklärt der Sprecher,²⁴ und erinnert beispielsweise an die "Spitzel" in jedem Verein,²⁵ an Mängelwirtschaft²⁶ und an die Greise aus dem Politbüro, welche "so viel verhunzt haben von unserer Arbeit"²⁷ wie etwa der "Parteisekretär, der das Getreide naß zu ernten befahl, weil weit weg vom Feld die Sonne geschienen hat und er auf Rekord und Menge" aus war.²⁸ Der Sprecher macht unmißverständlich deutlich, daß er das Ende der DDR begrüßt:

"ich konnte die Freude nicht fassen [...] und feierte mit ihnen allen, das Bier und die neue Freiheit, zu feiern mit wem wir wollten und zu jeder Zeit [...] weil das Rede- und das Schrei[b]verbot und hundert andere Verbote weggeweht waren und die Verbrecher endlich aus dem Amt gejagt und die Unfähigen und die Stasi und die Gauner".²⁹

In der Freude über das Ende der DDR schwingt allerdings bereits ein Mißtrauen der Zukunft gegenüber mit. "Geschenke gibts nicht umsonst",³⁰ weiß der Ribbecker Bauer, und malt die Zukunft des Dorfes nach der Wiedervereinigung aus:

²¹ Ribbeck, S. 76.

²² Vgl. *Norma*, S. 205 und 211. Vgl. auch "gepanzerte Vorgärten" (Ribbeck, S. 76.)

²³ T.J. Reed sieht in Ribbeck eine 'Verteidigung der DDR'. (Vgl. T.J. Reed, "Another Piece of the Past: Writing since the 'Wende'". In: *Geist und Macht*, S. 226.)

²⁴ Ribbeck, 67.

²⁵ Ribbeck, S. 9. Vgl. auch S. 14.

²⁶ Vgl. Ribbeck, S. 11 und 23.

²⁷ Ribbeck, S. 23.

²⁸ Ribbeck, S. 23.

²⁹ Ribbeck, S. 9f.

³⁰ Ribbeck, S. 56.

“eine ganze Baumschule spezialisiert auf Birnen aller Sorten, die Brennerei neu eröffnet, Gaststätten rund um die Uhr und für jeden Geschmack bis zum Ribbecker Bauernfrühstück, Birnbaumuseum, Filzpantoffeln im Schloß, Erholungspark, ganz Ribbeck lebt von der Birne, Touristen kaufen Birnen zum Mitnahmepreis, Exportschlager Ribbecker Birnengeist mit und ohne Birne in der Flasche, Aschenbecher, Hemden, Schnapsgläser, Schallplatten, das unerschöpfliche Birnenmotiv überall”.³¹

Der materielle Wohlstand, der in das Dorf einziehen wird, ist jedoch ein Wohlstand unter westlichen Bedingungen:

“was zählt, bestimmt ihr, und was wem gehört, wird von euren Experten bestimmt, da blüht euer Birnbaum in unserm Dorf, und wie gezählt wird, bestimmt ihr, wie viele Birnen hier wachsen werden, und immer seid ihr einen Takt schneller und einen Schritt voraus”.³²

Die Ribbecker brauchen keinen jungen Birnbaum, keinen neuen Anfang. Wie sich herausstellt, gibt es “längst einen Birnbaum hier”.³³ Vor Jahren schon ersetzten die Ribbecker den alten, toten Baum mit einem jungen, einem “Wildling”,³⁴ den sie ausgruben und ins Dorf verpflanzten. Die beiden Bäume stehen für die beiden deutschen Bevölkerungsgruppen, und der Sprecher projiziert die Zukunftsperspektive des Dorfes auf sie:

“sollten wir anfangen, unsern Baum zu veredeln, unsern Wildling als Unterlage für euer Edelreis, [...] in jeder Kopulation ein Keim für die nächste Vereinigung, Veredelung, Vermehrung, bis keiner mehr weiß, wer wir ist, wer ihr”.³⁵

Einheit, eine Verschmelzung von Ost- und Westdeutschland scheint möglich zu sein. Dazu aber müßte

“ein Experte [...] beiden Bäumen Wunden zufügen mit Kopulirmesser und Kopulierhippe, und bei der Stärke unseres Baumes müßte er die Kopulation mit Gegenungen vornehmen, damit wegen der größeren Festigkeit, der größeren Berührungsflächen eine innigere Verwachsung erreicht wird”.³⁶

Beiden Bäumen müßten Wunden zugefügt werden, sollte eine Vereinigung gelingen. F.C. Delius spielt hier nicht zuletzt auch mit dem geflügelten Wort Willy Brandts, daß jetzt zusammenwachsen könne, was zusammengehöre.³⁷ F.C. Delius schließt diese Möglichkeit keineswegs aus. Zu recht bemerkt Gerhard Fischer, daß Delius offen für das Potential der Wende

³¹ Ribbeck, S. 41.

³² Ribbeck, S. 60.

³³ Ribbeck, S. 40.

³⁴ Ribbeck, S. 39.

³⁵ Ribbeck, S. 40f.

³⁶ Ribbeck, S. 40.

³⁷ Vgl. auch T.J. Reed, S. 227.

sei.³⁸ Dafür müßte sich jedoch "rund um die Metallic-Karosserien [...] mehr ändern als euch lieb ist".³⁹

Die Erwartungshaltung des Sprechers hingegen ist sicherlich eher resignativ.⁴⁰ Wie die gütige Hand des Junkers, der Birnen verteilte, so wird sich auch die 'neue Hand' der Westdeutschen bestenfalls als gütig erweisen - "wer Schnaps bringt, wird uns auch durchfüttern"⁴¹ - ohne jedoch die überlegene Position aufzugeben. Dieses resignative Verständnis des Sprechers erwächst aber nicht allein aus seiner Einschätzung der neuen Verhältnisse, als aus seiner Erfahrung der Geschichte. Bei genauerer Betrachtung zeigt sich, daß die in *Die Birnen von Ribbeck* dargestellten Kontraste weniger zwischen Ost und West angesiedelt sind, als zwischen 'oben' und 'unten'.⁴² Die Position der Ostdeutschen nach der Wiedervereinigung, so schätzt der Sprecher ein, entspricht der des Birnbaum-Wildlings, der die "Unterlage" für das "Edelreis" der Westdeutschen abgeben soll. Die Stimme des Ribbeckschen Bauern bietet eine "plebejische Perspektive auf hohe Geschichten".⁴³ Es ist dieser Blick 'von unten', der eine scharfe Trennungslinie zwischen den Bevölkerungsgruppen wahrnimmt. Die Polarität zwischen Herrschenden und Unterdrückten zeigt aber wiederum eine Kontinuität, die über geographische und zeitliche Grenzen hinausreicht.

3.2.2. Die "Kontinuität der Unterdrückung"⁴⁴

Nach der Wiedervereinigung, so folgert der Sprecher, ist am Ende alles "vielleicht doch nicht so neu, sondern nur anders".⁴⁵ Auch wenn die politische Wende alle bestehenden Verhältnisse durchrüttelt, so erwartet der Sprecher keine wesentliche Veränderung der Kräfteverhältnisse. Zwar sieht es zunächst so aus, als würden die Herrschafts- und Unterdrückungsmechanismen umgekrempelt: "Hauptsache, die Verbrecher sind weg", resümiert der Sprecher die Situation nach der Wende. Wie sich herausstellt, sind sie jedoch

"noch nicht weg, nicht alle, die Stasileute [...], waschen sich weiß oder sitzen im Arbeitsamt und kennen dich von früher".⁴⁶

Der "Beschwerde- und Klagegesang",⁴⁷ den der Ribbecksche Bauer anstimmt, umspannt Jahrhunderte. Er zeigt, daß die jeweiligen Herrscher zwar ausgewechselt wurden, die

³⁸ Vgl. Fischer, S. 153.

³⁹ Ribbeck, S. 76.

⁴⁰ Vgl. Astrid Klooock: "Legende von der Vereinigung. Friedrich Christian Delius: *Die Birnen von Ribbeck*". In: *Neue Deutsche Literatur*, Heft 6, 1991.

⁴¹ Ribbeck, S. 77.

⁴² Vgl. Ribbeck, S. 41.

⁴³ Baumgart, "Deutsch-deutsche Sprechblasen".

⁴⁴ Zürcher, S. 7.

⁴⁵ Ribbeck, S. 54.

⁴⁶ Ribbeck, S. 74f.

Herrschaftsstruktur aber unverändert fortbesteht. Wenn der Einzug der westlichen Besucher in das Dorf also mit den "russischen Panzern, dem Luftwaffengebell und den Ribbeckschen Jagdfesten"⁴⁸ verglichen wird, ist die Zugehörigkeit der Besucher zum Westen nicht so entscheidend, wie ihre Zugehörigkeit zu einer herrschenden Kaste. Der Ribbecksche Bauer unterstreicht immer wieder von Neuem, daß die Geschichte des Dorfes eine Geschichte der fortwährenden Ausbeutung ist:

"immer wollten sie was [...], dreihundert Jahre umfaßt das Gedächtnis nicht und doch weiß, wer an den Heerstraßen wohnt, wie die Schweden alles ruiniert und geplündert haben, [...] die Franzosen geraubt und geschlagen, alle paar Jahre die Cholera, alle paar Jahre neue junge Soldaten erst ostwärts, dann westwärts, [...] das Havelland ein Festplatz für alle Soldaten, Uniformen der Luftwaffe und der Roten Armee".⁴⁹

Auch der gnädige Herr von Ribbeck, der die Kinder mit Birnen beschenkte, bildet keine Ausnahme in der kontinuierlichen Reihe der Unterdrücker. Denn "wer die Mütze nicht zog vor Ribbeck hatte zu lachen nichts und wurde entlassen",⁵⁰ weiß der Ribbecker Bauer zu berichten, und daß der Feudalherr gönnerhaft "Birnen verteilt an die Kinder als wären es Goldstücke"⁵¹ betont letztlich nur den Abgrund, der zwischen Herren und Untertanen klafft. Was am Ende zählt, ist nicht die Milde oder Strenge eines einzelnen Gutsherrn, sondern daß sie "alle Hans Georg hießen und die gleiche Gewalt hatten".⁵²

Legenden werden aufgelöst und Wirklichkeiten hergestellt, wie auch Fabrizio Cambi anmerkt, und folglich kommt eine 'gute alte Zeit' bei Delius nicht vor.⁵³ Der Tatbestand einer "immer nämlichen Misere"⁵⁴ durch die Jahrhunderte hindurch, der in *Die Birnen von Ribbeck* dargestellt wird, bleibt aber auch 'jetzt', nach der Wiedervereinigung, unverändert:

47 Baumgart, "Deutsch-deutsche Sprechblasen".

48 Ribbeck, S. 7.

49 Ribbeck, S. 32.

50 Ribbeck, S. 24.

51 Ribbeck, S. 15.

52 Ebd. Vgl. auch S. 19.

53 Cambi, S. 36.

54 (Baumgart, "Deutsch-deutsche Sprechblasen".) Das "Elendseinerlei", wie Baumgart es nennt, dient ebenso dazu, die Permanenz der Unterdrückung herauszustellen. In den ersten "zehn, elf Zeilen" der Erzählung *Die Birnen von Ribbeck*, so konstatiert Reinhard Baumgart, werden die Figuren und das "Spielfeld hergerichtet", und "viel wird sich auf den kommenden siebzig Seiten nicht mehr ändern". Das aber ist kein Manko des Deliusschen Werkes, sondern Delius gestaltet bewußt auf formaler wie auf inhaltlicher Ebene das Unveränderte der Strukturen, die er in seinem Text reflektiert. Das gleiche gilt für das "Klischeematerial", als welches Baumgart die Gestalten in *Die Birnen von Ribbeck* bezeichnet. F.C. Delius benutzt bewußt Klischees, um das ewig-sich-wiederholende Moment des Dargestellten zu unterstreichen, die Abgedroschenheit bezeichnet die Wiederkehr.

“bald heißt es wieder, kümmer dich nur um dich selbst und wie du deine Kröten zusammenkriegst [...] und das Wort wird dir abgeschnitten auf die neue alte Art”.⁵⁵

Diese Kontinuität der Mißstände findet ihren formalen Ausdruck in dem einen, über 80 Seiten gespannten Satz, aus dem *Die Birnen von Ribbeck* besteht - er ist als ununterbrochener Wortschwall des Sprechers formaler Ausdruck einer grundsätzlichen Kontinuität. Die deutsche Einheit wird an dieser Kontinuität der Kontraste nichts ändern, so legen *Die Birnen von Ribbeck* nahe, und die Erzählung scheint wenig Hoffnung auf eine von Grund auf andere Zukunft für die Ribbecker zu offerieren. Zwar unterstreicht der Text die wiedergewonnene Freiheit der Rede, denn seit dem Fall der Mauer könne man, so der Sprecher, “reden, wie dir der Schnabel gegen jeden ohne Nachteile wieder”.⁵⁶ Der Text scheint die Redefreiheit sogar als Pflicht der Bürger aufzufassen, nunmehr, da sie “befreit zur Sprache”⁵⁷ sind, Kritik an den bestehenden Verhältnissen zu äußern. Soll “ich nur abwarten und nicken, lieber sag ich doch, was mir nicht paßt”, erklärt der Sprecher.⁵⁸ Wahre Hoffnung scheint aber auch in der freien Rede⁵⁹ nicht zu keimen, denn dem Sprecher hört am Ende keiner mehr zu,⁶⁰ und sein Sprachfluß versiegt im Lallen.⁶¹

Die Birnen von Ribbeck erweist sich so als hochgradig kritisch an den neuen Verhältnissen, die im Grunde alte Verhältnisse sind. Ein Verständnis der politischen Wende als Neuanfang oder Nullpunkt wird damit ausgeschlossen. *Die Birnen von Ribbeck* wendet sich explizit gegen den Gedanken von einem Neuanfang, wenn der Sprecher moniert, daß niemand wissen wolle,

“was es schon gibt oder gab, als finge die Welt ganz von vorn an [...], als hättet ihr vergessen zu fragen, was vor der Gegenwart war und nach der Gegenwart kommt”.⁶²

F.C. Delius' Erzählung erhebt “Einspruch” gegen den “Geschichts- und Gedächtnisverlust”.⁶³ Karl Riha weist auf die “Stichworte der Erinnerung” hin,⁶⁴ welche das Relikt des in der Sage verewigten Birnbaums liefert:

⁵⁵ Ribbeck, S. 27.

⁵⁶ Ribbeck, S. 74.

⁵⁷ Baumgart, “Deutsch-deutsche Sprechblasen”.

⁵⁸ Ribbeck, S. 53. Vgl. hierzu auch F.C. Delius' Plädoyer für die Einmischung und das Wortergreifen der Schriftsteller. (F.C. Delius: “Gute Zeiten Fragezeichen”. In: *Dimension². Contemporary German-Language Literature*. Kilgore, Texas. Vol. 1, Number 3, September 1994, S. 444 - 451.)

⁵⁹ Und, daraus folgend, der Sprache und der Literatur.

⁶⁰ Vgl. Ribbeck, S. 72, 76, 78.

⁶¹ Vgl. Ribbeck, S. 79. Vgl. auch “Ein Ossi zieht vom Leder”.

⁶² Ribbeck, S. 20.

⁶³ Henning, a.a.O.

⁶⁴ Karl Riha: “‘Kumm man röwer (...)’! Ein erzählerischer Ost-West-Reflex von F.C. Delius: *Die Birnen von Ribbeck*”. In: *Frankfurter Rundschau*, 30.3.1991.

“der Stumpf oder die Erinnerung an den Stumpf zeigte den Ribbeckern die Fratze: es war einmal,
da steht er, schwarzes, versteinertes Holz”.⁶⁵

Der junge Birnbaum, den die Besucher aus dem Westen als ein Zeichen des neuen Anfangs pflanzen, steht im Widerspruch zu dem schwarzen, ehrfurchtgebietenden Mahnmal der Vergangenheit. Versteinertes Holz, eine “Reliquie”,⁶⁶ die dem Vergessen Einhalt gebietet, ebenso wie die “blauen Fliesen für die Gäule des Gutsherrn”,⁶⁷ die jedem “Meißel und Hammer, [...] aller Kraft und allem Eisen widerstanden und darum überspachtelt, übermalt wurden mit Schlämmkreide”. Die Geschichte kann übertüncht werden, aber “jetzt kommt es raus, alles kommt raus nach und nach”.⁶⁸ Was da ‘rauskommt’, ist die Geschichte des ‘ewig betrogenen Volkes’,⁶⁹ vergraben unter den Legenden vom gütigen Graf von Ribbeck,⁷⁰ aber ebenso unter der Legende vom Arbeiter- und Bauernstaat, und nun, so kündigt der Text an, unter der Legende von der Demokratie. Wie *Die Birnen von Ribbeck* entwickelt, liegt unter all diesen Legenden eine einzige Geschichte, die sich durch die Jahrhunderte zieht und keineswegs zu Ende ist.

3.3. Resümee

Die in *Die Birnen von Ribbeck* zum Vorschein tretende Auffassung der gegenwärtigen Situation und die Haltung den westdeutschen, und gesamtdeutschen, Verhältnissen gegenüber erinnert stark an Brigitte Burmeisters *Unter dem Namen Norma*. Beide Werke äußern Skepsis den Veränderungen gegenüber, die durch die politische Wende von 1989 eingeleitet werden, und beiden Texten gelingt es zugleich, die Kritik an den Verhältnissen im Westen einer klaren Kritik an der DDR zur Seite zu stellen. Weder *Unter dem Namen Norma* noch *Die Birnen von Ribbeck* können eines nostalgischen Verhältnisses zur DDR-Vergangenheit geziehen werden, beide Werke zeigen in großer Deutlichkeit die Misere der DDR auf. Während aber in *Unter dem Namen Norma* eine Polarität zwischen Ost- und Westdeutschen hervorgehoben wird, stellt F.C. Delius vielmehr den Kontrast zwischen ‘oben’ und ‘unten’, Herrschenden und Unterdrückten heraus. Die geographische, politische und kulturelle Herkunft, selbst die Zugehörigkeit zu einem bestimmten Regime wird vor diesem Kontrast zweitrangig.

Während Monika Maron in *Stille Zeile sechs* in der politischen Wende von 1989 einen Endpunkt der geschichtlichen Entwicklung und somit auch einen Neuanfang sehen kann, auch wenn dieser zunächst in einer Aufarbeitung der Vergangenheit bestehen muß, teilen weder *Unter*

⁶⁵ *Ribbeck*, S. 31.

⁶⁶ Ebd.

⁶⁷ *Ribbeck*, S. 12.

⁶⁸ *Ribbeck*, S. 73.

⁶⁹ Vgl. Baumgart, “Deutsch-deutsche Sprechblasen”.

⁷⁰ Vgl. *Ribbeck*, S. 49.

dem Namen *Norma* noch *Die Birnen von Ribbeck* die Auffassung der Wende als Nullpunkt. Allerdings ist die Motivation der Texte dabei sehr unterschiedlich. *Unter dem Namen Norma* wehrt sich gegen die undifferenzierte Abkehr von der Vergangenheit und benennt Bewahrenswertes aus der Zeit der DDR, in dem Text werden Mißtrauen und Zorn den Veränderungen gegenüber deutlich. *Die Birnen von Ribbeck* hingegen stellt die Behauptung auf, daß die Veränderungen nicht signifikant genug sind, weil sie an der Struktur der Herrschaft nichts ändern werden.

F.C. Delius' Blick erstreckt sich dabei weit in die Vergangenheit, während Brigitte Burmeister den Begriff der Vergangenheit auf die Jahre seit der Staatsgründung der DDR einschränkt. An der Thematik von Vergangenheit und Geschichte wird noch ein weiterer wesentlicher Unterschied zwischen den Texten deutlich.

Brigitte Burmeister betont nachdrücklich, daß der Geschichte als "Geschichte im Singular", wie sie in der Schule gelehrt wird, das subjektive Moment fehle, der Bezug zum Detailerleben des Einzelnen. Ihr Gegenentwurf beginnt mit der Sammlung von "Geschichten".⁷¹ Es sind die Auswirkungen der politischen Ereignisse auf Einzelschicksale und die Darstellung kleiner Begebenheiten und Details, an denen Geschichte sich entfaltet, die in *Unter dem Namen Norma* im Vordergrund stehen. Eine Begrenzung des Romans ist der Umstand, daß sich alle Geschichten um eine Hauptperson gruppieren. Auch das Geschichtswerk, an dem Marianne als Übersetzerin arbeitet, dreht sich als Biographie zur Gänze um ein Individuum.⁷² Die in *Die Birnen von Ribbeck* entwickelte Geschichtsauffassung ist diesem Ansatz diametral entgegengesetzt. Die vorgestellten Gestalten, ja sogar der Sprecher selbst, bleiben namen- und letztlich auch gesichtslos. Sie werden nur durch ihre Funktionen definiert - als alter Bauer, als "der kleine dicke Arzt aus Nauen"⁷³ oder "der Dachdecker, der vom Gerüst" stürzte.⁷⁴ Es ist ein "kollektives Ich",⁷⁵ das die Geschichte des Dorfes erzählt, und diese Geschichte ist im Grunde nur ein Thema mit vielen Variationen. Während in *Unter dem Namen Norma* viele kleine Geschichten, die der Hauptfigur begegnen, zu einem Erzählstrang verflochten werden, um Historie zu konstituieren, entwickeln *Die Birnen von Ribbeck* eine gänzlich andere Perspektive: Die Historie, die Geschichte der Unterdrückung kümmert sich nicht um Einzelschicksale oder Ausnahmen. Bestimmend für die Konstitution von Geschichte ist vielmehr, daß sie kontinuierlich weiterrollt. Der endlos weiterrollende Satz, aus dem *Die Birnen von Ribbeck* bestehen, reflektiert dies auch in seiner Erzählform.

⁷¹ Vgl. *Norma*, S. 13.

⁷² Marianne arbeitet an der Übersetzung einer Biographie des Revolutionärs Saint-Just. (Vgl. *Norma*, S. 12-15, 248, 254 und 264 - 275.)

⁷³ *Ribbeck*, S. 25.

⁷⁴ *Ribbeck*, S. 20.

⁷⁵ Baumgart, "Deutsch-deutsche Sprechblasen".

4. GÜNTER GRASS: *EIN WEITES FELD*

4.1. Einleitende Bemerkungen

Der 1999 mit dem Nobelpreis ausgezeichnete Günter Grass ist weit über die Grenzen Deutschlands hinaus bekannt. Dabei wird Grass durchaus nicht allein als Literat, sondern ebenso als der sich immer wieder in das Zeitgeschehen einmischende 'Bürger' und 'Zeitgenosse' wahrgenommen.¹ In Deutschland war Günter Grass bei allem Ruhm immer auch ein umstrittener Schriftsteller. Der Sturm, den sein Roman *Ein weites Feld* bei seinem Erscheinen im August 1995 in den Medien auslöste, bedarf jedoch eines gesonderten Kommentars. Als das "große kulturpolitische Sommerthema" bezeichnete Volker Hage den Roman,² welcher wenn nicht einen neuen Literaturstreit, so doch einen "Medienzank" auslöste, um Michael Buselmeiers Wort zu gebrauchen.³ Von Neuem wurde die Frage gestellt: Wie politisch darf Literatur sein?⁴ Die Chronologie der kritischen Artikel, bei der Argument auf Argument folgt, spielt dabei eine kleinere Rolle als die Polarisierungen der Standpunkte. Eine Handvoll von moderaten und ausgewogenen Besprechungen des Romans wird von heftigen, ja polemischen Kritiken übertönt. Den Tenor setzt dabei allen voran das Titelbild des *Spiegels* mit einer Fotomontage, die Marcel Reich-Ranicki zeigt, der *Ein weites Feld* mit bloßen Händen in der Luft zerreißt. Solcher Polemik und Provokation wiederum treten Verteidiger des Werkes ebenso vehement entgegen. Es liegt daher nahe, dieser Spaltung der Ansichten nachzugehen und sie in ihren unterschiedlichen Begründungen aufzusuchen.

Nichts anderes unterstellen die Verteidiger des Romans der Kritik, als daß sie mit ihrer Verurteilung des Werkes eine Strategie verfolgten, die darauf abziele, daß der Roman von Günter Grass ungelesen und undiskutiert von der Bildfläche verschwinde. Die Kritik, die *Ein weites Feld* als "unlesbar" bezeichnet,⁵ nehme im voraus schon Einfluß auf den Leser und behindere die Möglichkeit einer autonomen Urteilsbildung, erklärt Oskar Negt.⁶ Hubert Winkels weist ebenfalls

¹ Vgl. Sabine Moser: *Günter Grass. Romane und Erzählungen*, Berlin 2000, S. 11.

² Volker Hage: "Übersicht und Debatte. Noch ein deutscher Literaturstreit?". In: *Deutsche Literatur 1995. Jahresüberblick*. Hg. von Franz Josef Görtz, Volker Hage und Hubert Winkels, Stuttgart 1996, S. 288.

³ Michael Buselmeier in der *Frankfurter Rundschau*, 27.1.1996. Zit. nach: *Deutsche Literatur 1995*, S. 288.

⁴ Vgl. Hage: "Übersicht und Debatte", S. 288.

⁵ Marcel Reich-Ranicki im Gespräch mit Stephan Sattler: "Es ist dabei viel Heuchelei. Medienspektakel um die Kritik an dem Roman *Ein weites Feld* - Marcel Reich-Ranicki antwortet dem Autor Günter Grass und dessen Mitstreitern". In: *Focus*, 11.9.1995. Vgl. auch Iris Radisch: "Die Bitterfelder Sackgasse". In: *Die Zeit*, 25.8.1995.

⁶ Vgl. *Der Fall Fonty. "Ein weites Feld" von Günter Grass im Spiegel der Kritik*, hg. von Oskar Negt, Göttingen 1996, S. 12.

auf die Ironie hin, daß ausgerechnet erklärte Literaturliebhaber, die Kritiker, eine "Warnung vor dem Buche" aussprechen.⁷

Solche Kritik an den Kritikern stößt umgekehrt auf Kritik an den Absichten der Fürsprecher. Wieder schallt das Wort "Gesinnungsästhetik" durch das Land.⁸ Die Zustimmung zu den politischen Ansichten des Autors Günter Grass, so wird unterstellt, sei die treibende Kraft derer, welche Lobenswertes an *Ein weites Feld* finden könnten.⁹ Auch in der Wiederkehr des Streitsworts "Gesinnungsästhetik" wird die Furore sichtbar, mit der *Ein weites Feld* die Gemüter erregte. Warum aber ist es "gerade das Buch von Günter Grass, an dem sich diese Tendenzen kristallisieren? Worin liegt das Anstößige dieses Romans?" fragt Oskar Negt;¹⁰ und auch Gotthard Erler verwundert sich über "das aggressive Geschrei" der Kritiker.¹¹

Volker Hage sieht die Debatte um *Ein weites Feld* als "Nachtrag zur deutschen Nachkriegsliteratur, die mit der Wende doch eigentlich zu Ende gegangen sein sollte".¹² Die Kritik reagiere also deshalb so verärgert, weil es ein Buch wie den Roman von Grass gar nicht geben dürfe. Pointierter noch formuliert es Hubert Winkels, wenn er der Literatur die Funktion zuschreibt, das "zentrale Reservoir unseres historischen Gedächtnisses" zu bilden, und feststellt, daß eben diese Funktion der Literatur im Literaturstreit von 1990 abgesprochen worden sei.¹³

Historie und Vergangenheit sind in der Tat die Themen, die in *Ein weites Feld* besonders stark im Vordergrund stehen. "Schriftstellerische und politische Arbeit wurzeln gleichermaßen in Grass' Konzept der Zeitgenossenschaft", wie Sabine Moser unterstreicht.¹⁴ In der Tat hat eine Debatte über die Rechtmäßigkeit eines politischen Engagements von Seiten eines Autors beinahe jede Buchveröffentlichung von Günter Grass seit der *Blechtrommel* begleitet. Gotthard Erler schränkt jedoch die Annahme, daß die geschichtliche und politische Thematik schlechthin dem Roman soviel Schmähung eingebracht habe, ein, und vermutet, das Unbehagen der Kritik rühre vielmehr von dem überaus kritischen Bild her, das Günter Grass von der gegenwärtigen Bundesrepublik zeichnet.¹⁵ Nicht alle politische und geschichtliche Literatur werde also in der Mediendebatte um *Ein weites Feld* abgewehrt, sondern nur solche, die den Status Quo der Bundesrepublik Deutschland und den Sinn der Wiedervereinigung von 1989 in Frage stellt.¹⁶

⁷ Hubert Winkels: "Zur deutschen Literatur 1995". In: *Deutsche Literatur 1995*, a.a.O., S. 5.

⁸ Vgl. "Lärm, Gebrüll, Ignoranz". Walter Jens im Gespräch mit dem *Stern*, 31.8.95.

⁹ Vgl. etwa Hellmuth Karasek: "Wahnsystem Verschwörung. Antwort auf Antje Vollmers Grass-Kritiker-Kritik". In: *Die Zeit*, 15.9.1995.

¹⁰ *Der Fall Fonty*, S. 14.

¹¹ Gotthard Erler: "Parallelbiographie". In: *Neue Deutsche Literatur*, Heft 6, 1995. Zit. nach *Der Fall Fonty*, S. 176.

¹² Hage: "Übersicht und Debatte", S. 288.

¹³ Winkels, S. 6.

¹⁴ Moser, S. 12.

¹⁵ Erler, S. 175f.

¹⁶ Auch T.J. Reed sieht die Empörung der Kritiker in erster Linie gegen Grass' Haltung zur Wiedervereinigung gerichtet. Vgl. Reed, a.a.O., S. 226.

Ob sich aus der Mißliebigkeit der politischen Ansichten des Autors Günter Grass die Vehemenz der Kritik erschöpfend erklärt, soll durch eine eingehende Betrachtung der einzelnen Kritikpunkte, und des Textes, auf den sie sich beziehen, beantwortet werden.

4.2. Ein neuer Literaturstreit? Die Debatte um *Ein weites Feld*

4.2.1. Zur Handlung und Struktur in *Ein weites Feld*

In der Gestalt Theo Wuttkes erschafft Günter Grass einen Wiederkehrer und Doppelgänger des Dichters Theodor Fontane, der als Soldat der Wehrmacht in Frankreich, als Kulturbundredner der DDR, als Bürobote im Haus der Ministerien Parallelen zu Fontanes Biographie durchlebt. Deshalb wird er von allen Fonty genannt: Ein kleiner Fontane eben. Dieser Gestalt stellt Günter Grass einen zweiten Doppelgänger als Schatten zur Seite: Hoftaller, den ewigen Spitzel aus H.J. Schädlichs Roman *Tallhover*.¹⁷

Günter Grass' Helden nehmen an allen epochalen Ereignissen in Berlin in dem Zeitraum vom 17.12.1989 bis Mitte Oktober 1991 teil. Fonty erlebt die Währungsunion und die Vereinigung der beiden deutschen Staaten, versucht vergeblich, seinem Leben und Hoftaller nach Schottland zu entfliehen; er wird krank, schreibt genesend seine Kindheitserinnerungen, verheiratet seine Tochter mit einem westdeutschen Grundstücksspekulanten, fährt im Urlaub auf die Insel Hiddensee, macht Ausflüge in die Umgebung Berlins, findet Anstellung bei der Treuhandanstalt, lernt seine Enkelin aus Frankreich kennen, von deren Existenz er nichts ahnte, und entflieht mit ihrer Hilfe zuletzt doch ins Unbekannte. Bei alledem ist ihm Hoftaller unverwandt zur Seite, mal als Freund und mal als Feind, immer als Gesprächspartner und Gegenüber. Fonty und Hoftaller bedingen sich gegenseitig, und bilden zwei Hälften einer "Einheit".¹⁸

Die Erzählstimme in *Ein weites Feld* gehört dem "Fontane-Archiv".¹⁹ Günter Grass unterlässt es, seine Zitate kenntlich zu machen. Fontanes Äußerungen gleiten übergangslos in Fontys Monologe hinüber. Dadurch entsteht allerdings keineswegs das von Marcel Reich-Ranicki gerügte "Durcheinander".²⁰ *Ein weites Feld* ist ein außergewöhnlich überschaubares Buch. Kapitel um Kapitel arbeitet Günter Grass den streng eingegrenzten Zeitraum in Stationen durch. Dabei ist jedes Kapitel stets ordentlich mit einer Zeitangabe versehen²¹ und die Kapitelüberschriften helfen weiter, den Überblick zu bewahren: "Marthas Hochzeit" ist beispielsweise das Kapitel

¹⁷ Hans Joachim Schädlich: *Tallhover*, Hamburg 1986. Vgl. auch Günter Grass: "Tallhover kann nicht sterben". Aus der Reisereportage 'Zunge zeigen' (1988). In: *Die Deutschen und ihre Dichter*, München 1995, S. 239-246.

¹⁸ Günter Grass: *Ein weites Feld*. Göttingen 1995, S. 12.

¹⁹ Mit den Worten "Wir vom Archiv" beginnt der Roman. (*Weites Feld*, S. 9.)

²⁰ Marcel Reich-Ranicki: "...und es muß gesagt werden. Ein Brief an Günter Grass zu dessen Roman *Ein weites Feld*." In: *Der Spiegel*, 21.8.1995. Zit. nach *Deutsche Literatur 1995*, a.a.O., S. 301.

²¹ Vgl. etwa *Weites Feld* S. 12, 216 & 223, 620, 665.

überschrieben, welches sich mit der Hochzeit von Fontys Tochter Martha befasst. Von einem Durcheinander läßt sich daher sicherlich nicht sprechen.

Günter Grass benutzt Momente wie die Nacht der Wiedervereinigung, den Tag des Geldumtauschs oder einen Ausflug Fontys und Hoftallers in die Braunkohlereviere, um Genrebilder, Stimmungen, Dialoge und Betrachtungen breit auszuführen. *Ein weites Feld* schreitet daher mit sehr langsamem Tempo voran, eine Tatsache, die bei der Kritik auf große Ablehnung traf. Viele Kritiker von *Ein weites Feld* berufen sich auf die Handlungsarmut des Romans. Immer wieder wird die Seitenzahl des Romans, 781 Seiten, zitiert, als quasi objektiver Beleg dafür, daß so viele Seiten mit so wenig Handlung doch nicht zu füllen seien.²² Thomas Schmid bemängelt die "karge Handlung"²³ ebenso wie Iris Radisch, die den Handlungsverlauf "mühsam konstruiert" nennt und darin "Geschichten" vermißt.²⁴ Auch Marcel Reich-Ranicki, Werner Fuld²⁵ und Gustav Seibt²⁶ erheben eine Forderung nach mehr Spannung in *Ein weites Feld*: "Darstellungen werden uns vorenthalten, mit Feststellungen werden wir überhäuft", schreibt Marcel Reich-Ranicki.²⁷ Er betont, daß die fehlende sinnliche Darstellung in *Ein weites Feld* ihn gegen das Buch einnehme, "alles wird nur behauptet und nicht erzählt, nur verkündet und nicht gezeigt".²⁸ Günter Grass habe seine politischen Ansichten nicht "plastisch" dargelegt, befindet auch Thomas Schmid,²⁹ und Werner Fuld konstatiert, *Ein weites Feld* sei "Aufzählung statt Erzählung". Günter Grass muß einiges davon vorhergesehen haben, als er der dümmlichen und vorlauten 'Weststudentin' in *Ein weites Feld* einen Überdruß an langen Spaziergängen und endlosen Monologen in der Primärliteratur in den Mund legte.³⁰ Denn daß ein spannungsgeladener Handlungsverlauf identisch mit sinnlichem Erzählen sei, oder auch nur unabdingbare Voraussetzung für ein solches Erzählen, ist natürlichbarer Unsinn. Als nur ein Beispiel für eine vergleichbare Erzählstrategie drängt sich Gertrude Steins Werk auf. Und niemand weiß das im Grunde besser als eben jene Literaturkritiker, die diese Personalunion von Handlung und Spannung zur Voraussetzung eines

²² Vgl. etwa Reich-Ranicki: "... und es"; und Radisch, "Bitterfelder Sackgasse".

²³ Thomas Schmid: "Ein wüstes Feld. Günter Grass liefert in seinem neuen Roman *Ein weites Feld* kein Sittenbild der deutschen Vereinigung, sondern eine Revue seiner Vorurteile". In: *Wochenpost*, 24.8.1995. Zit. nach *Der Fall Fonty*, S. 102.

²⁴ Radisch, "Bitterfelder Sackgasse".

²⁵ Werner Fuld: "Sie zählen auf, wo Sie erzählen müßten". (Werner Fuld: "'Ich bin nicht Ihr Mann!': Ein unbekannter Brief von Theodor Fontane an Günter Grass zu dessen neuem Roman. Entdeckt und mitgeteilt von Werner Fuld". In: *Die Woche*, 25.8.1995.)

²⁶ Vgl. Gustav Seibt: "Alles in diesem Buch ist Absicht, nichts ist Anschauung". (Gustav Seibt: "Die Uhr schlägt, das Käuzchen ruft. Da muß doch ein Zusammenhang bestehen - Günter Grass legt seinen Roman zur Wiedervereinigung vor". In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 19.8.1995.

²⁷ Reich-Ranicki: "... und es".

²⁸ Ebd.

²⁹ Schmid, "Wüstes Feld".

³⁰ Vgl. *Weites Feld*, S. 296f.

gelungenen Erzählens proklamieren wollen. Nüchtern betrachtet kann dem Verdikt, in *Ein weites Feld* fehle eine spannungsgeladene Handlung, welche den Leser über Wellenkämme und -täler von aufregenden Geschichten von der ersten bis zur letzten Seite trage, nicht widersprochen werden. Doch ist das nicht nur kein Mangel, sondern erklärte Absicht des Autors. Schon 1967, in einem Vortrag mit dem bezeichnenden Titel "Über meinen Lehrer Döblin", zitiert Günter Grass dessen Worte:

"Der Roman hat mit Handlung nichts zu tun [...]. Im Roman heißt es schichten, häufen, wälzen, schieben; im Drama, dem jetzigen, auf die Handlung hin verarmten, handlungsverbohrten: 'voran!' Vorwärts ist niemals die Parole des Romans."³¹

Die gewaltige Landmasse des *Weiten Felds* zu "schichten, häufen, wälzen" und zu schieben war der Vorsatz des Autors, in deutlicher Abgrenzung zu einem handlungsorientierten Umgang mit der Materie. So ist Jürgen Busche recht zu geben: Wer sich darauf,

"daß andeutungsweise eine Handlung entfaltet wird, gar nicht einläßt, kann bei der Lektüre der breit ausgeführten Szenen und Genrebilder durchaus auf seine Kosten kommen".³²

4.2.2. *Ein weites Feld* als Landkarte

Für Busche ist *Ein weites Feld* ein "kühner Entwurf, beziehungsreich ausgeführt". Denn um nichts Geringeres sei es Günter Grass zu tun, so Busche weiter, als um einen "Entwurf der Topographie der deutschen Seele".³³ Mit dem Begriff Topographie ist Günter Grass' Erzähltechnik in der Tat anschaulich auf den Punkt gebracht. Wie ein weites Feld breitet der Autor seinen Roman aus, das gleichzeitige Sichtbarsein aller Dinge ist sein Anliegen. Kein rasanter Ablauf überraschender Erzählmomente ist zentral für *Ein weites Feld*, sondern ein Kreisen um eine Handvoll von Topoi, die so aus immer wieder verschiedenen Gesichtswinkeln sichtbar werden. Die stete Wiederholung von Einzelheiten verdeutlicht diese Technik des Kreisens besonders anschaulich.

Wiederholungen bilden auch nach Wolfram Schüttes Ansicht ein wesentliches und konstitutives Element des Romans, und keineswegs die vermeidbaren Ärgernisse, als welche Marcel Reich-Ranicki, und andere Kritiker mit ihm,³⁴ sie sehen. Schütte nennt *Ein weites Feld*

³¹ Günter Grass: "Über meinen Lehrer Döblin". Rede zum 10. Todestag Döblins in der Akademie der Künste Berlin. In: *Die Deutschen und ihre Dichter*, München 1995, S. 71. Vgl. auch Moser, S. 19 - 21.

³² Jürgen Busche: "Vom Glanz und Schmutz des deutschen Bürgertums. Ein kühner Entwurf, beziehungsreich ausgeführt: der neue Roman von Günter Grass". In: *Süddeutsche Zeitung*, 19.8.1995.

³³ Busche, a.a.O.

³⁴ Vgl. etwa Radisch, "Bitterfelder Sackgasse".

eine "bildgewordene Montage historischer und zeitgenössischer Zitate",³⁵ in deren Dienste die von Günter Grass eingesetzten Wiederholungen stehen. Günter Grass, so führt Schütte aus, baue "seinen Roman aus versammelten Fertigteilen",³⁶ er betreibe ein "fortgesetztes Recycling mehrfach zerkauter und zermahlener Zitate".³⁷ Solche Wiederverwertung gilt es von der Wiederholung abzuheben, welche etwa Marcel Reich-Ranicki moniert, wenn er fragt: "Wie oft kann man uns mit der Auskunft belästigen, daß die gute Stube in Fontys Familie der 'Poggenpuhlsche Salon' genannt wird?"³⁸ Günter Grass füllt mit Wiederholungen keine klingende Leere, wie Marcel Reich-Ranicki unterstellt,³⁹ sondern stellt solche Erzählfragmente in den Dienst einer Mythenbildung: Er schafft durch sie Bekanntes aus dem Leben Fontys, das er gleichberechtigt neben bekannte Begebenheiten aus den Jahren 1989 bis 1991 stellen kann.⁴⁰ *Alles* ist bekannt - das gilt, nach der Lektüre von *Ein weites Feld*, für Daten aus Fontanes wie aus Fontys Leben und Daten der deutschen Geschichte gleichermaßen. Wolfram Schütte spricht von einem "Vexierspiel aus Rekonstruktion und Wiederholung",⁴¹ einer "historisierenden Doppelverspiegelung" des Romans.⁴² "Zitat und Montage, archivarisches Pedanterie und Transparenz auf Leben und Werk Fontanes" sind, so Schütte weiter, "Mittel und Voraussetzung, von der Folie des Historischen in die ironisch-parodistische Kopie der Gegenwart zu überblenden".⁴³ Die Grassche "Vergegenkunft"⁴⁴ wird also durch die Wiederholung des Bekannten ebenso konstituiert, wie durch die Kreuz- und Querzüge Fontys und Hoftallers durch die Jahrhunderte.

Die Technik des Zitats und der Montage, des Zusammenbindens verschiedener Erzählformen und Fragmente anderer Textsorten steht darüberhinaus in der Erzähltradition des modernen Romans. Die Stilmittel, welche einige Kritiker an *Ein weites Feld* monieren, insbesondere die Verbindung erzählender mit essayistischer Darstellungsweisen, lassen sich beispielsweise ebenso in dem *Zauberberg* von Thomas Mann wie in dem *Mann ohne Eigenschaften* von Robert Musil finden. In der Tat, ließen sich beide Romane nicht ohne Weiteres gleichfalls als trocken, überlang und spannungslos bezeichnen? Bei solcher Kritik allerdings, das

³⁵ Wolfram Schütte: "'Wie aus der Zeit gefallen: zwei alte Männer.' Günter Grass und sein *Ein weites Feld* oder Archivberichte aus der Gründerzeit der Berliner Republik". In: *Frankfurter Rundschau*, 26.8.1995. Zit. nach *Deutsche Literatur* 1995, a.a.O., S. 317.

³⁶ Schütte, "Zwei alte Männer".

³⁷ Ebd.

³⁸ Reich-Ranicki: "... und es".

³⁹ Vgl. ebd.

⁴⁰ Vgl. Schütte, "Zwei alte Männer".

⁴¹ Ebd.

⁴² Ebd.

⁴³ Ebd.

⁴⁴ Wolfgang Ignée: "Fremde an einem Tisch. Günter Grass' opulenter Roman *Ein weites Feld*". In: *Stuttgarter Zeitung*, 24.8.1995.

wird an dem Vergleich augenblicklich ersichtlich, bleiben die wesentlichen Elemente des Romans völlig außer Acht.

4.2.3. Demokratisches Erzählen

Die Wiederholung ist nicht nur stilistische Komponente und konstitutives Element in *Ein weites Feld*. Auch von der häufig erhobenen Anklage, Günter Grass wiederhole in *Ein weites Feld* nur seine politischen Äußerungen aus den Jahren 1989 - 1995, muß gesprochen werden. Iris Radisch beanstandet, daß die sich in *Ein weites Feld* äßernde Kritik am Einheitsprozeß bereits aus den Aufsatzbänden *Deutscher Lastenausgleich* und *Ein Schnäppchen namens DDR*, die Günter Grass 1990 veröffentlichte,⁴⁵ bekannt sei.⁴⁶ Auch Thomas Schmid sieht in *Ein weites Feld* eine "Revue festgefügtter Vorurteile", und befindet: "Wo immer des Autors Blick hinfällt, erkennt er das Erkannte".⁴⁷ Und Jörg Magenau behauptet gar, Günter Grass habe seine Figuren dazu mißbraucht, "kritische Kommentare zum Einheitsprozeß" abzugeben: "Das klingt stellenweise, als müßten sie Text aus Grass-Essays aufsagen".⁴⁸

Das ist aber nur auf den ersten Blick der Fall. "Natürlich stimmen viele Passagen des Romans", so konzidiert auch Gerhard Fischer, "mit der von Grass in seinen Reden und Essays vorgetragenen Kritik am Verlauf des Vereinigungsprozesses überein".⁴⁹ Aber die metaphorische Qualität des Textes, so Fischer weiter, "steht einer Lektüre entgegen, die in dessen fiktiven und oft übertrieben drastischen Aussagen die politischen Überzeugungen des Autors dingfest zu machen" versucht. Vergleicht man etwa den "Bericht aus Altdöbern" mit der entsprechenden Passage in dem Kapitel "Am Abgrund" in *Ein weites Feld*, so werden feine, aber vielfache und bedeutsame Unterschiede kenntlich. Der "Bericht aus Altdöbern" ist eine Rede, die Günter Grass am 16. Juni 1990 im Berliner Reichstag anlässlich der Konstituierenden Sitzung des *Kuratoriums für ein demokratisch verfaßtes Deutschland* hielt, und wurde erstmals am 30.6.1990 in der *Frankfurter Rundschau* veröffentlicht. Um Altdöbern, einen durch den Braunkohle-Tagebau in der Lausitz gezeichneten Ort, geht es in Günter Grass' Vortrag allerdings nur zum Teil, der "Bericht" ist vielmehr eine Voraussicht dessen, was an vielen verschiedenen Stellen in der DDR passieren wird, wenn die D-Mark eingeführt wird. In *Ein weites Feld* nimmt das Thema 'Altdöbern' ungleich

⁴⁵ Günter Grass: *Deutscher Lastenausgleich. Wider das dumpfe Einheitsgebot. Reden und Gespräche*, Frankfurt am Main 1990; ders.: *Ein Schnäppchen namens DDR. Letzte Reden vorm Glockengeläut*, Frankfurt am Main 1990.

⁴⁶ Vgl. Radisch, "Bitterfelder Sackgasse".

⁴⁷ Schmid, "Wüstes Feld".

⁴⁸ Jörg Magenau: "Geheimdienstossier oder Doktorarbeit?" In: *Freitag*, 25.8.1995. Zit. nach *Der Fall Fonty*, S. 118.

⁴⁹ Fischer, S. 143.

mehr Raum ein als in Grass' Vortrag.⁵⁰ Zwar läßt sich in der Tat ein Absatz finden, der bis aufs Wort einer Passage in dem Essay gleicht:

“Gleich hinter der Frauenklinik von Altdöbern bricht die Erdkruste ab, um sich vielfach gestuft in etwa achtzig Meter Tiefe, hier nun schon unter dem Niveau des Meeresspiegels, zu einer neuen, womöglich dem Mond abguckten Landschaft zu weiten, aus der, um Seen gruppiert, kegelige Abraumberge wachsen, die sich tief gestaffelt bis knapp unterm Horizont unter Dunstschleiern verlieren”,⁵¹

lautet es im “Bericht aus Altdöbern”. Im Vergleich dazu heißt es in *Ein weites Feld*:

“gleich hinter der Frauenklinik und ihrem novemberlichen Garten, in dem Kohlköpfe in der Reihe lagen, nach letzten Schritten seitlich der übriggebliebenen Chausseebäume, brach die Erdkruste ab. Ihr Blick sprang über Riesenstufen zur Grubensohle, sah schwarzpolierte Spiegelflächen hier ausufernder, dort tümpelgroßer Grundwasserseen, auf die gruppierte Abraumhalden ihr Bild warfen. Sie hätten gestaffelte Bergketten zählen können, doch keine der kegeligen Spitzen des Mittelgebirges überragte den Grubenrand”.⁵²

Ins Auge springt bei dem Vergleich der beiden Textstellen zunächst vor allem das ganz unterschiedliche Tempo, in dem sie erzählt werden. So zeigt sich zwar eine unbestreitbare Ähnlichkeit bis in den Wortlaut, aber zugleich eine andere erzählerische Absicht und Haltung. Reflektion ist das Stichwort, mit dessen Hilfe sich die Passage in *Ein weites Feld* von dem ursprünglichen “Bericht aus Altdöbern” abgrenzen lässt. Das umfaßt beides, das langsame Tempo ebenso wie die raumgreifende Erzählgeste. Inhaltlich entspricht dem die Einführung der beiden Gestalten, deren Blick das Landschaftsbild erfasst. Durch sie werden die aus dem “Bericht aus Altdöbern” bekannten Äußerungen Günter Grass' fiktonalisiert und perspektivisch eingegrenzt.⁵³ Die Erzählergestalt Wuttker/Fonty ist eine “durchkomponierte Kustfigur”, die Zeitgeschichtliches durch eine besondere Art der “verzerrenden Reflektion” kommentiert.⁵⁴ Die schwarzpolierten Spiegelflächen der Grundwasserseen bilden einen klaren Hinweis und die Bestätigung dafür, daß es Günter Grass an dieser Stelle Reflektion, und um die mehrfache Brechung der Perspektive zu tun ist. Ein solcherart einprägsames Bild für das Phänomen der Spiegelung findet sich in “Bericht aus Altdöbern” nicht, der dort erwähnte Meeresspiegel scheint nichts zu reflektieren.

Die beiden Textstellen heben sich darüberhinaus weiter durch ihren Kontext voneinander ab. Der “Bericht aus Altdöbern” beschreibt die Situation noch vor dem Währungs- und Geldtausch. Die Perspektive richtet sich also auf die Zukunft, und ist daher noch leicht optimistisch oder zumindest

⁵⁰ Vgl. *Weites Feld*, S. 507 - 523.

⁵¹ Günter Grass: “Bericht aus Altdöbern”. In: *Frankfurter Rundschau*, 30.6.1990.

⁵² *Weites Feld*, S. 511.

⁵³ Vgl. hierzu auch Sabine Mosers Beobachtung, daß Grass in allen Prosawerken den Autor Grass als Erzähler etablierte und gleichzeitig fiktionalsierte. (Moser, S. 17.)

⁵⁴ Fischer, S. 143.

offen. Während dort alles Vorausschau ist, und das reißende Tempo des langen Satzes die Unaufmerksamkeit der nahenden Entwicklung bezeichnet, ist die Szene in *Ein weites Feld* markiert von der Betrachtung der vollzogenen Zerstörung. Sie ist umwoben vom kalten Hauch des Hades: "von Gott [...] verlassen, atmete mich die Leere an", berichtet Fonty.⁵⁵ Noch deutlicher wird das Apokalyptische der Szene, zieht man den sie rahmenden Text hinzu. Die beiden Helden starren "in den Abgrund wie in ein offenbartes Verhängnis".⁵⁶ Sie sehen "keinen Baum, keinen Strauch, keinen Vogel".⁵⁷ Während es in dem "Bericht aus Altdöbern" noch hieß:

"Gleich hinterm Marktplatz wird der Schornstein einer ehemaligen Bierbrauerei von Störchen bewohnt: ein tröstlicher Anblick",

lautet es in *Ein weites Feld*: "Den Schornstein der Schnapsfabrik verstopfte ein leeres Storchenest".⁵⁸ Das ehemals Tröstliche wird zu seinem Gegenteil, einem Bild für Misere, Depression und Hoffnungslosigkeit, verkehrt. Und nicht zuletzt spielt der gesamte Ausflug Fontys und Hoftallers vor dem Hintergrund einer "novemberlichen Trübnis".⁵⁹

Anstatt nüchtern die "Kehrseite der Marktwirtschaft"⁶⁰ und der nahenden Währungsunion zu bezeichnen, weitet sich die Szene in *Ein weites Feld* zu einem episch angelegten Bild der Düsternis. Die Anschuldigung, in *Ein weites Feld* werde nur wiederholt, was Günter Grass bereits in seinen Essays veröffentlicht hat, ist also nur in Hinsicht auf die Reizworte im Text, nur sehr oberflächlich betrachtet richtig. Analog ließe sich Ähnliches über das Verhältnis von Thomas Manns *Zauberberg* zu seinen *Betrachtungen eines Unpolitischen* sagen. Wer an dieser Stelle ein 'das kennen wir schon' ausruft, verrät nur seine mangelnde Bereitschaft, eingehend zu lesen.⁶¹

Zutreffender als die Kritik von Iris Radisch und einigen ihrer Kollegen ist da möglicherweise Jürgen Busches Anmerkung, in *Ein weites Feld* werde der Versuch unternommen, alles mit der Wiedervereinigung zusammenhängende in Eins zu fassen.⁶² Denn Günter Grass benutzt etwa die einprägsamen Bilder aus dem Braunkohle-Tagebau in der Lausitz, um über Assoziationsketten, Stichworte und Anspielungen geradezu zahllose Steine und Steinchen ins Rollen zu bringen. Da ist beispielsweise das beziehungsreiche Datum des neunten November, an dem der Autor das Geschehen ansiedelt.⁶³ Da ist weiter der lange Monolog Hoftallers über die Arbeit der Stasi, zu dem der Anblick der Unterhöhlung und Wüstenei Anlaß bietet, da ist weiter

⁵⁵ *Weites Feld*, S. 514. Vgl. auch S. 515: "Orkus".

⁵⁶ *Weites Feld*, S. 510.

⁵⁷ *Weites Feld*, S. 508.

⁵⁸ *Weites Feld*, S. 511.

⁵⁹ *Weites Feld*, S. 510. Vgl. auch S. 507 und 508.

⁶⁰ Günter Grass: "Bericht aus Altdöbern", a.a.O.

⁶¹ Ironischerweise ist ausgerechnet Marcel Reich-Ranicki einer der wenigen, die Günter Grass zugestehen, daß die Stimme in *Ein weites Feld* keinesfalls mit der von Günter Grass zu verwechseln sei. (Vgl. Reich-Ranicki: "... und es".)

⁶² Vgl. Busche, a.a.O.

⁶³ Vgl. *Weites Feld*, S. 507, 508, 518.

die Revue Fontanescher Frauenfiguren, zu der Fonty durch die Erinnerung an frühere Kulturbundreisen in diese Gegend angeregt wird; und da ist sicherlich nicht zuletzt die Chimäre eines verwesenden Pferdekopfes in einem der Grundwasserseen, mit dem Günter Grass auf die *Blechtrommel*, aber auch auf das Märchen von Fallada und vielleicht sogar auf Mario Puzos *Der Pate* anspielt.⁶⁴ Damit sind die Erzählstränge, die Günter Grass von den Braunkohlehalden aus fortspinnt, noch keinesfalls vollständig erfasst.

Ohne Frage ist *Ein weites Feld* daher ein Werk, das die Geduld und Sorgfalt des Lesers herausfordert. Schon früh in der Debatte um *Ein weites Feld* stellt Walter Jens heraus, unter welchen Bedingung er die Lektüre des Romans unternimmt:

„Ich lese *Ein weites Feld* [...] mit den Werken von Fontane, Bismarck, Nietzsche und den Fontane-Biographien auf der linken Seite des Tisches - auf der rechten liegt das Buch von Grass“.⁶⁵

Nur unter solchen Bedingungen bringt die Lektüre des Romans Ertrag. Dessen war sich der Autor auch durchaus bewußt. In einem Interview konstatiert Günter Grass, *Ein weites Feld* sei eine „Herausforderung an den Leser. Ich mute ihm da etwas zu.“⁶⁶ Günter Grass setzt voraus, daß es bei seiner Leserschaft „einen regelrechten Heißhunger auf diese Art Zumutungen gibt, auf etwas, das zu kauen gibt, das Widerstand bietet“. Darin drückt sich nicht zuletzt große Achtung des Autors vor seinem Publikum aus. Oskar Negt schließt daraus:

„Der Demokrat in Grass gestaltet sich in seinen Werken. Sie sind öffentliche Diskussionsangebote, Vorlagen und Vorschläge für ein der ästhetischen und politischen Urteilskraft zugängliches Publikum“.⁶⁷

Der Autor versteht sich also nicht als Lehrmeister, nicht als der Setzer absoluter Wahrheiten, sondern eher als Erzähler von vielen, auch widersprüchlichen und absichtsvoll unvollständigen Geschichten, die erst vom Leser komplettiert und in Zusammenhang gebracht werden. Walter Jens folgert: „Um einem Autor wie Grass auf die Schliche zu kommen, muß man genau lesen, sich auf ein Gespräch mit ihm einlassen und den Dialog, den er anbietet, fortspinnen“.⁶⁸ Auf einen Dialog, oder auf 'Umwege und Irrwege'⁶⁹ haben die Kritiker des Romans sich in der Regel nicht

⁶⁴ Für eine vergleichbare Konnotations-kette vgl. das Stichwort „Bitterfeld“, *Weites Feld*, S. 509.

⁶⁵ „Lärm, Gebrüll, Ignoranz“, a.a.O. Vgl. auch *Der Fall Fonty*, S. 23f.

⁶⁶ „Der Leser verlangt nach Zumutungen“. Günter Grass im Gespräch mit Joachim Köhler und Peter Sandmeyer. In: *Stern*, 17.8.1995. Vgl. auch Klaus Pezold: „Ein weites, doch fruchtbare Feld. Der neue Roman von Günter Grass widersteht allen Verrissen“. In: *Leipzigs Neue*, 22.9.1995.

⁶⁷ *Der Fall Fonty*, S. 25.

⁶⁸ „Lärm, Gebrüll, Ignoranz“, a.a.O.

⁶⁹ „Da wir schon über Unflat reden ...“ Günter Grass im Gespräch mit dem *Stern*, 31.8.1995. Zit. nach *Der Fall Fonty*, S. 430.

eingelassen. Stattdessen erwarten sie von *Ein weites Feld* konventionelle Erzählformen, wie Günter Grass sie am ehesten noch in der *Blechtrommel* realisiert hat - Erzählformen, die eine Fabel, einen allwissenden Erzähler, vor allem aber die besondere Geschichte eines individuellen Helden, dessen Erfahrung allgemeine Geltung besitzt, zur Voraussetzung haben. Die verärgerte Reaktion vieler Kritiker auf *Ein weites Feld* liegt zumindest zu einem großen Teil in der Enttäuschung dieser Erwartungen begründet und verstellt wiederum den Blick auf die Modernität des Romans.⁷⁰

Günter Grass knüpft an Erzählformen der 20er Jahre an: *Ein weites Feld* steht romangeschichtlich dem *Zauberberg*, dem *Mann ohne Eigenschaften* oder auch Döblins *Alexanderplatz* näher als der *Blechtrommel*. An Stelle eines Individuums stehen räsonierende Dispute, essayistische Betrachtungen und Gespräche im Zentrum des Buches,⁷¹ sie fügen sich zu einem Zeitbild zusammen, das in der Erfahrung eines Einzelnen nicht länger seine Entsprechung findet.⁷² Die Technik des Zitats und der Montage trägt weiter zu der Konstitution einer vielfach verzweigten und verwobenen Fläche bei, die den Roman als Kompositionsmuster zugrunde liegt. Günter Grass entwirft so eine weiträumige Bestandsaufnahme Deutschlands in den Wendejahren, ohne die Risse und Brüche mit Mitteln der Komposition ausglätten zu wollen. "Ein Gegenwartsautor, der [...] so gradlinig und realistisch hintereinander weg schriebe wie [...] Theodor Fontane selbst", so bemerkt auch Wolfgang Ignée, könne das Verzwickte der "Einheits-Wurstelei", die "schöne traurige neu-deutsche Wiedervereinigungslandschaft" ganz gewiß nicht erfassen.⁷³

All dies wird von den Kritikern des Romans unberücksichtigt gelassen. Daher muß Oskar Negt darin Recht gegeben werden, daß die Literaturkritik, die Erzählen doch zum entscheidenden ästhetischen Kriterium der Romanbewertung erhebt, und zugleich das Erzählen in *Ein weites Feld* "auf lederne Prosa und die Wiedergabe längst 'bekannter' Thesen des Autors reduziert", sich im Grunde gar nicht mit Erzählen befasst,⁷⁴ weder mit der Frage, wie Erzählen im neuen Roman von Grass aussieht, was Erzählen in einem so komplexen, mit verschränkten Zeitstrukturen arbeitenden Werk überhaupt sein kann, noch damit, was Erzählen in der heutigen Zeit bedeuten kann.

⁷⁰ Vgl. den Kommentar von Sigrid Löffler: "Die Medien lassen Grass nun für die blödsinnigen Erwartungen büßen, die sie ihm und der deutschen Literatur selbst suggeriert haben". (Sigrid Löffler: "Heißgeredet, totgeschrieben. Der Fall Fonty - ein Fall Grassomanie." In: *Süddeutsche Zeitung*, 26.8.1995.)

⁷¹ Vgl. auch die konstitutive Funktion der Spaziergänge in *Ein weites Feld*. (Vgl. Moser, S.183.)

⁷² Im Roman kristallisiert sich das Weltschicksal, das Geschick der Gemeinschaft im Leben des Helden, des Schicksalsträgers, wie Georg Lukács zusammenfaßt. (Georg Lukács: *Die Theorie des Romans*. Neuwied 1963, S. 58.)

⁷³ Ignée, a.a.O.

⁷⁴ Vgl. *Der Fall Fonty*, S. 15.

4.2.4. *Ein weites Feld* als Archiv

Zu einem großen Teil ist die einhellige Ablehnung des Romans ohne Zweifel auf die Verärgerung vieler Kritiker zurückzuführen, in *Ein weites Feld* keinen konventionellen Roman verwirklicht zu sehen. Gleichfalls unabweisbar aber scheint der Schluß, daß die Ablehnung des Buches zu einem mindestens ebenso großen Maße auf seine historische und politische Thematik zurückzuführen ist.

Die politische Thematik des Romans stößt genaugenommen auf dreierlei Kritik. Zum einen wird dem Roman vorgehalten, die in ihm enthaltenen politischen Anschauungen seien nicht plastisch erzählt, sondern nur thesenhaft verkündet, und zum zweiten, diese Thesen seien allesamt aus den Essays von Günter Grass längst bekannt. Marcel Reich-Ranicki beispielsweise ist einer der Kritiker, die nachdrücklich betonen, daß es der Mangel an geistreicher Originalität sei, der ihn gegen das Buch einnehme, nicht etwa die einzelnen politischen Standpunkte, die sich in dem Roman entfalten.⁷⁵ Früher oder später aber wenden sich alle Kritiken, und Marcel Reich-Ranickis ist dabei keine Ausnahme, den dezidierten und konkreten politischen Ansichten zu, die sich in *Ein weites Feld* ausdrücken, und nehmen an ihnen Anstoß.

Das führt Oskar Negt zu der Feststellung einer "strategischen Absicht" der Literaturkritik, den Roman "zu vernichten".⁷⁶ Statt sich mit dessen ästhetischem Eigenwert auseinanderzusetzen, wende die Kritik sich der Frage nach der "Wahrheitstreue" des Autors zu, welcher "Realitätsfragmente" in den Roman aufnimmt und in einen "eigenen Phantasiezusammenhang einbindet".⁷⁷ Mit anderen Worten, die Darstellung sowohl des Wiedervereinigungsprozesses, als auch der DDR vor und nach der Wende, und desgleichen der BRD, wird von der Kritik als subjektiv, falsch, ja zuweilen gar "ungeheuerlich"⁷⁸ eingestuft.

Marcel Reich-Ranicki nimmt in seiner Kritik besonderen Anstoß an dem Wort von der "kommoden Diktatur", als welche Günter Grass' Held die vergangenene DDR charakterisiert.⁷⁹ In Marcel Reich-Ranickis offenem Brief an Günter Grass heißt es:

"Sie wissen sehr wohl, daß die DDR ein schrecklicher Staat war, daß hier nichts zu beschönigen ist. Doch Ihr Roman kennt keine Wut und keine Bitterkeit, keinen Zorn und keine Empörung. Ich gebe zu, ich kann das nicht begreifen, es verschlägt mir den Atem".⁸⁰

⁷⁵ Vgl. Reich-Ranicki: "...und es".

⁷⁶ *Der Fall Fonty*, S. 15. Auch Jörg Magenau, Klaus Pezold und Gotthard Erler stimmen darin überein, daß die Kritiker vorwiegend politisch, nicht literarisch argumentieren.

⁷⁷ *Der Fall Fonty*, S. 16.

⁷⁸ Reich-Ranicki: "...und es".

⁷⁹ Vgl. ebd.

⁸⁰ Ebd.

Keine der Gestalten in *Ein weites Feld* widersetze sich der moderaten Beurteilung der DDR, so Marcel Reich-Ranicki, noch werde sie korrigiert.⁸¹ Das könnte daran liegen, daß außer Fontys Frau niemand in dieser Szene zugegen ist, oder daran, daß Fonty sich mit dem Wort von der kommoden Diktatur gegen seinen Sohn zu wehren sucht, welcher selbstgerecht nach der schonungslosen Offenlegung vergangener Schuld verlangt;⁸² vor allem aber läßt sich Marcel Reich-Ranicki mit Klaus Pezold entgegenhalten, das Adjektiv "kommod" hebe das "ihm folgende Substantiv nicht auf".⁸³ Es ist die Position des Lesers, die letztlich über die Lesart entscheidet. Günter Grass eröffnet Möglichkeiten, es ist ihm darum zu tun, eine "Vielzahl von Wirklichkeiten deutlich zu machen".⁸⁴ Die Vielzahl von Stimmen, die Günter Grass in seinem Roman entwirft, ist zugleich eine Einladung an den Leser, seine Stimme hinzuzufügen. Der von Oskar Negt angeführte, demokratische Autorengestus kommt hier zum Tragen. So ist es unmißverständlich die Position Marcel Reich-Ranickis zur DDR, die seine Lesart bestimmt - das Wort Gesinnungsästhetik fällt hier auf den Kritiker zurück.⁸⁵

Fontys Stimme, welche in *Ein weites Feld* die Auffassung der DDR als einer kommoden Diktatur vertritt, ist nur eine von vielen. Günter Grass stellt ihr, zustimmend oder korrigierend, die seiner anderen Figuren zur Seite. Wenn sich Fonty beispielsweise skeptisch zur Vereinigung Deutschlands äußert und Parallelen zur deutschen Geschichte der Jahre 1870/71 zieht, kontert seine Enkelin Madeleine:

"Sie mögen, aus welchen Gründen auch immer, Deutschland als zur Einheit unfähig ansehen, bei uns in Frankreich jedoch steht die Nation, steht La France über allem. La Grande Nation sagen wir. Die einen mit Pathos, als müßten sie dem General de Gaulle nachsprechen, die anderen ein wenig spöttisch, doch ernst meinen es alle".⁸⁶

Und auch die Reaktion der europäischen Nachbarländer auf das nunmehr große Deutschland wird in der Gestalt Madeleines in einer Weise reflektiert, die sich von der Fontys stark unterscheidet:

"Zur deutschen Einheit kann ich nur sagen: Sie ist aus französischer Sicht als normales Ereignis, wenn nicht gerade wünschenswert, so doch akzeptabel. Im Gegensatz zu Großpapa, der voller Bedenken ist, bin ich froh über die Vereinigung".⁸⁷

Fontys Haltung, die des Einheitskritikers und -skeptikers, steht nicht unwidersprochen im Roman. Doch ein versöhnliches oder ausgewogenes Urteil über die Vereinigung Deutschlands ist nicht das erklärte Ziel des Autors, und so ist es nicht zu leugnen, daß trotz der Relativierung von

⁸¹ Vgl. ebd. Vgl. auch *Weites Feld*, S. 324.

⁸² Vgl. *Weites Feld*, S. 295.

⁸³ Pezold, a.a.O.

⁸⁴ Moser, S. 17.

⁸⁵ Vgl. "Lärm, Gebrüll, Ignoranz", a.a.O.

⁸⁶ *Weites Feld*, S. 470.

⁸⁷ *Weites Feld*, S. 451.

Fontys Sätzen der Stimme der Kritik am Wiedervereinigungsprozeß ein um vieles größerer Raum gewährt wird, als allen Beschwichtigern und Befürwortern. In einem Gespräch mit der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* nennt Günter Grass *Ein weites Feld* einen Beitrag zu der Literatur, die dem gegenwärtigen Thema der deutschen Einheit nicht ausweiche und sich weiter damit auseinandersetze, "was die Politik meint schon als historischen Prozeß festgeschrieben zu haben. Nein, das ist noch lange nicht festgeschrieben".⁸⁸ Die Bedeutung des letzten Satzes kann gar nicht genug unterstrichen werden. Auf die Spitze getrieben könnte man behaupten, es gefalle Günter Grass, "Deutschlands Einheit ein wenig zu verzögern".⁸⁹

In eine generalisierende Anklage der vergangenen DDR mag Günter Grass nicht einstimmen, da dabei die Menschen in der DDR unstatthafterweise nach rein westlichen Maßstäben beurteilt würden.⁹⁰ Günter Grass erklärt explizit seinen Widerwillen, sich auf die 'Siegerbank' zu setzen.⁹¹ Aus dieser Haltung leiten sich jene Momente des Romans ab, die ihm den Vorwurf der Verharmlosung und Beschönigung der DDR⁹² eingetragen haben. Neben diesen richtet sich aber ebenso der Vorwurf der Nestbeschmutzung, eines Mangels an patriotischer Gesinnung gegen *Ein weites Feld*.⁹³ Marcel Reich-Ranicki spricht von einer generellen und "ungeheuerlichen Verurteilung der Bundesrepublik" in *Ein weites Feld*.⁹⁴ Iris Radisch konkretisiert den Anwurf dahingehend, daß Günter Grass die Möglichkeit, in seinen aus Westdeutschland stammenden Charakteren "Ein- und Widerredner" zu zeichnen, nicht genutzt habe.⁹⁵ Stattdessen würden sie als "Varianten westdeutscher Charakterfratzen vorgeführt, ein moralinsaurer Pietist der eine, ein skrupelloser Grundstücksspekulant der andere".⁹⁶ Obwohl diese Beschreibung von Fontys entfremdetem Sohn, und seinem Schwiegersohn, durchaus zutreffend ist, ist in erster Linie augenfällig, daß sich hier fast verbatim die Kritik, die bereits an *Die Birnen von Ribbeck* und *Unter dem Namen Norma* geübt wurde, wiederholt. Die Antwort ist wiederum, daß Günter Grass es in *Ein weites Feld* nicht unternommen hat, ein ausgewogenes Porträt Westdeutschlands oder seiner Vertreter zu zeichnen. Die Gestalten sind bewußt Karikaturen und fügen sich nahtlos in den Reigen ihrer ostdeutschen Gegenstücke ein. Denn auch das Bild der

⁸⁸ "Ich will mich nicht auf die Bank der Sieger setzen". Günter Grass im Gespräch mit Jochen Hieber. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 7.10.1995. Zit. nach *Der Fall Fonty*, S. 453.

⁸⁹ *Weites Feld*, S. 457. Vgl. auch Jörg Magenau: "Handelt es sich [beim Verfassen des Romans] schlicht um die Rache des Einheitsskeptikers, der seinen Lesern die Geduld abfordert, die sie in der Wirklichkeit nach 1989 nicht aufbringen wollten?" (Magenau, a.a.O.)

⁹⁰ "Ich will mich nicht auf die Bank der Sieger setzen".

⁹¹ Vgl. ebd. Vgl. auch *Der Fall Fonty*, S. 17f.

⁹² Vgl. etwa Reich-Ranicki, "...und es".

⁹³ Vgl. *Der Fall Fonty*, S. 15 und 19.

⁹⁴ Reich-Ranicki, "...und es".

⁹⁵ Radisch, "Bitterfelder Sackgasse".

⁹⁶ Ebd. Vgl. auch Schmid, "Wüstes Feld".

DDR ist satirisch überzeichnet als "biedermeierliche Puppenstube",⁹⁷ als "liebenswert-verquetschte Kleinbürgeridylle".⁹⁸ Gegen diese Überzeichnung wendet sich etwa Iris Radisch mit ihrer Einschätzung der Gestalten in *Ein weites Feld* als Marionetten und "Abziehbilder".⁹⁹ Nur solche Gestalten können aber den Kunstfiguren Fonty und Hoftaller zur Seite stehen. Iris Radisch konstatiert ganz richtig, daß Günter Grass' Held Fonty ein "literarischer Pappkamerad" ist, daß richtige "Menschen mit Ab- und Untergründen, mit Gewissensnöten und neuzeitlichem Seelenleben" kaum Eingang in *Ein weites Feld* gefunden haben. Doch ist das alles als erklärte Absicht des Autors zu verstehen.

Als Modell für diese Art der Charakterzeichnung sind die "berühmten Neuruppiner Bilderbögen"¹⁰⁰ zu verstehen, an welche sich Fonty in *Ein weites Feld* so lebhaft erinnert.

"Er färbte einige Bilderbogengeschichten so bluttriefend und schießpulverschwarz ein, als stünde ihm des Försters Tod von Wilderers Hand noch immer vor Augen, als fände das Gemetzel von Mars-la-Tour gegenwärtig statt".¹⁰¹

Sodann entwirft Fonty einen Ablauf der Wiedervereinigung, wie er in einer modernen Ausgabe der Bilderbögen zu sehen sein könnte - "alles wunderbar bildträchtig! Motive über Motive!"¹⁰² Die Neuruppiner Bilderbögen, die als Leitmotiv durch den Roman laufen - schon Fontys Kinderjahre waren von ihnen geprägt - sind den Liedern des Bänkelsängers in Döblins *Alexanderplatz* vergleichbar. Sie unterstreichen die Funktion des Helden, Exempel und Illustration des Zeitgeschehens, um das es im Buch eigentlich geht, zu sein. An dieser Stelle mangelnde Feinzeichnung der Charaktere und Situationen in *Ein weites Feld* einzuklagen, ginge an der Sache vorbei. Denn für den Steindruck, in welchem die Bilderbögen hergestellt wurden, gilt: Es "bedarf stets eines kraftvollen Aufpressens, um einen klaren, kräftigen Abdruck zu erhalten".¹⁰³ So ist die abschätzige Beurteilung der Charaktere in *Ein weites Feld* als Kitsch- und Abziehbilder¹⁰⁴ durchaus einsichtig, ohne doch den Kern der Sache zu treffen. Der Wahrheit am nächsten kommen zweifelsohne jene Kritiker, die in *Ein weites Feld* die Sammlung und Ausstellung zeitgenössischer Klischees bemerken. Der Roman sei groß angelegt und biete selbst dafür "hinlänglich Platz, die zeitbedingten Sprach-, Gedanken- & Meinungsklischees zu archivieren", bemerkt etwa Wolfram

⁹⁷ Magenau, a.a.O.

⁹⁸ Schmid, "Wüstes Feld".

⁹⁹ Radisch, "Bitterfelder Sackgasse".

¹⁰⁰ *Weites Feld*, S. 96ff. Vgl. auch S. 231-4, 748.

¹⁰¹ *Weites Feld*, S. 96.

¹⁰² Ebd.

¹⁰³ Walter Koschatzky: *Die Kunst der Graphik. Technik, Geschichte, Meisterwerke*, München 1986⁹.

¹⁰⁴ Vgl. Radisch, "Bitterfelder Sackgasse", wie auch Jörg Magenau: Die "Enkelin des Helden [gerät zum] vergoldeten Kitschbild rosiger Jugend", das Bild seiner Ehefrau "entspricht ganz der traditionellen Rollenverteilung, nach der die Frau nichts Eigenes zu sagen hat, sondern für das Gemüt zuständig ist - und das spricht gerne dialektal" (Magenau, a.a.O.).

Schütte,¹⁰⁵ und Jörg Magenau fügt hinzu: "Mag sein, daß die Wirklichkeit selbst die Klischees diktiert".¹⁰⁶

Die klischeehafte Darstellung der Charaktere, seien sie aus Ost- oder aus Westdeutschland, steht damit in einer Reihe mit der Gestaltung der Wiedervereinigung als einem Reigen der Mauerspechte, Warteschlangen vor den Banken beim Währungsumtausch und dem Singen der Nationalhymne vor dem Reichstag.¹⁰⁷ Weder verliert sich der Roman in ausgefeilten Charakterporträts, noch wird die Wiedervereinigung als eine Reihe großer Momente empfunden. Der Roman ist ein Archiv der Jahre 1989 - 91, ein prosaisches Archiv, das sich nicht scheut, Banalitäten und Plattheiten in grober Zeichnung auszustellen.

Doch *Ein weites Feld* erhebt keinen Vollständigkeitsanspruch. Der Roman ist eine Sammlung bestimmter, bewußt ausgewählter "Vergangenheitspartikel",¹⁰⁸ die im vollen Bewußtsein ihrer Lücken existiert. Analog dazu sind es ja die Archivlücken, die dem Fontane-Archiv im Roman seinen Lebensatem einhauchen. Die Daseinsberechtigung eines Archivs begründet sich aus der fortgesetzten Suche nach fehlenden Teilstücken.¹⁰⁹ Ein vollständiges Archiv, wäre es möglich, wäre automatisch ein abgeschlossenes, ein beendetes Archiv.

Aus der eingehenderen Untersuchung der einzelnen Kritikpunkte an *Ein weites Feld* entsteht ein Unbehagen. Inhaltliche Beobachtungen einiger Kritiker werden in den Dienst einer krassen Polemik gestellt.¹¹⁰ Obgleich Oskar Negts Wort von der strategischen Absicht der Kritiker, den Roman zu vernichten,¹¹¹ als ebenso überspitzt anmuten mag wie der Verdacht einer gezielten Kampagne gegen das Buch,¹¹² scheint es doch unabweisbar, daß die Schärfe und Härte der Kritik kaum aus dem Roman selbst zu erklären ist.

Diese Wucht der Kritik wird sowohl durch die Erzählform, die Grass in *Ein weites Feld* wählt, wie auch durch die Inhalte der politischen Äußerungen des Autors Günter Grass hervorgerufen. Aus Gründen der Fairness ließe sich hier einfügen, daß Grass es der Kritik ebenso schwer gemacht hat wie seiner übrigen Leserschaft.¹¹³ Die in den Roman eingearbeiteten politisch

¹⁰⁵ Schütte, "Zwei alte Männer".

¹⁰⁶ Magenau, a.a.O.

¹⁰⁷ Vgl. weiter auch *Weites Feld*, S. 96ff.

¹⁰⁸ Magenau, a.a.O.

¹⁰⁹ Vgl. *Weites Feld*, S. 101-104. Vgl. auch: "Kein Archiv ohne Lücke", S. 777.

¹¹⁰ Sabine Moser spricht von einer "Schlammschlacht". (Moser, S. 179.) Als ein besonders extremes Beispiel dafür vgl. den Artikel von Hellmuth Karasek, "Wahnsystem Verschwörung".

¹¹¹ Vgl. *Der Fall Fonty*, S. 15.

¹¹² Auch Günter Grass spricht von einem "Vernichtungsversuch". (Günter Grass im Gespräch mit *Bunte*, 14.12.1995. Zit. nach *Der Fall Fonty*, S. 455.)

¹¹³ Während Jörg Magenau und Klaus Pezold die Konzentration auf die politische Thematik den Kritikern zuweisen, erklärt Wolfram Schütte: "einer literarischen Lektüre des Romans [stehen die von Günter Grass verwendeten Reizworte] sperrig entgegen". (Schütte, "Zwei

tagesaktuellen Reizworte¹¹⁴ verfolgen gezielt die Absicht der Provokation. Daß Günter Grass sich von der klassischen Norm des auf eine Fabel ausgerichteten Erzählwerkes mit repräsentativen Vollbluthelden abwendet und dadurch die Erwartungen vieler Kritiker enttäuscht, hat sicherlich weiter zu der Ablehnung seines Werkes beigetragen. Das dritte Moment, mit dem *Ein weites Feld* einen Nerv getroffen hat, ist die Darstellung der Wende von 1989 als triviale Geschichte. Der Monumentalisierung der Wende, ihrem Pathos, wird in *Ein weites Feld* widersprochen. Darin liegt eine Gemeinsamkeit zu der Auffassung der Wende, wie sie sich in Brigitte Burmeisters Roman darstellt. Bei Günter Grass hat die Entmonumentalisierung ein kritisches Verständnis der deutschen Geschichte zur Voraussetzung. Der Umgang mit der Wiedervereinigung steht im Zusammenhang mit dem übergreifenden Geschichtsverständnis, wie es sich in dem Roman äußert und welches im Folgenden weiter ausgefächert werden soll.

4.3. Der Umgang mit Geschichte in *Ein weites Feld*

Trotz der Fülle der Rezensionen lässt sich aus ihnen überraschend wenig über das Buch selbst entnehmen. Zu schnell gleiten alle Diskussionen des Romans auf die politische Ebene über, und an Stelle des literarischen Ereignisses *Ein weites Feld* werden die politischen Anschauungen seines Autors diskutiert.¹¹⁵ Als das zentrale Thema des Werkes stellt sich jedoch mehr als alles andere Geschichte dar.

4.3.1 Fortdauer und Übergänge

Günter Grass macht kein Hehl daraus, daß er Geschichte als das zentrale Thema des Romans versteht. In einem Interview mit der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* äußert er, *Ein weites Feld* sei ein „politischer und geschichtlicher“ Roman. „Sie kappen“, so unterstellt Günter Grass dem Interviewer Jochen Hieber, „eine Dimension des Romans, wenn Sie nur auf die Tagespolitik abstellen“.¹¹⁶ Dementsprechend rät Wolfram Schütte, *Ein weites Feld* nicht als „Zeitpolemik, sondern als den historischen Roman der Gegenwart und die Vergegenwärtigung deutscher Historie“ zu lesen.¹¹⁷ Der zentrale Topos Geschichte bedarf im Grunde des Hinweises im Interview nicht. Er offenbart sich in der gesamten Anlage des Romans. Die Hauptfigur Fonty reicht als Doppel- und Wiedergänger Theodor Fontanes in persona bis in den Anfang des

alte Männer“.) Selbst in den Interviews mit Günter Grass verschiebt sich das Schwergewicht stets von der Diskussion des Romans auf eine Diskussion der politischen Ansichten des Autors. (Vgl. „Ich will mich nicht auf die Bank der Sieger setzen“, und „Der Leser verlangt nach Zumutungen“.)

¹¹⁴ Vgl. hierzu auch „Der Leser verlangt nach Zumutungen“.

¹¹⁵ Vgl. Sabine Mosers Kommentar, die Grass-Kritik zeichne sich von je her dadurch aus, daß „oft nicht literarische Kriterien im Zentrum der Angriffe“ stehen, sondern politische. (Moser, S. 11.)

¹¹⁶ „Ich will mich nicht auf die Bank der Sieger setzen“.

¹¹⁷ Schütte, „Zwei alte Männer“.

neunzehnten Jahrhunderts zurück, und auch sein "Schatten" und Mitheld Hoftaller verfügt über ein Vorleben, das sich bis ins neunzehnte Jahrhundert zurückerstreckt. Der Fortbestand und die Gegenwärtigkeit des Vergangenen sind dadurch ins Bild gebracht. Mit Hilfe dieser Gestalten legt Günter Grass neunzehntes und zwanzigstes Jahrhundert übereinander, "wie zwei mit verwandten Figuren bemalte Transparente. Konturen überlagern sich oder verzerren gegenseitig ihre Linien".¹¹⁸ Günter Grass breitet ein Panorama deutscher Geschichte aus, "von der abgebrochenen Ouvertüre 1848 über die Fanfaren der Reichsgründung 1871 bis zum Schlußchor der deutschen Einheit 1989", um mit Werner Fuld zu sprechen.¹¹⁹ Eindeutig geht es Günter Grass dabei vorrangig darum, "Altes und Neues in wechselseitiger Erhellung sich begegnen" zu lassen, wie Walter Jens konstatiert.¹²⁰ Die einzelnen Begebenheiten und Charaktere werden miteinander verwoben und durch sie die Geschichtsverläufe aufgezeigt. Dadurch wird der "Gegenwartsroman anschaulich zum historischen Roman", wie Jürgen Busche hervorhebt,¹²¹ und er folgert daraus: "Geschichte geht weiter, könnte man auch hier sagen, aber ebenso: Es geht nicht weiter ohne das Eingedenksein der Geschichte".¹²² Das Eingedenksein der Geschichte, und insbesondere der Geschichte des Nationalsozialismus in Deutschland, liegt Günter Grass besonders am Herzen. In der Frankfurter Poetik-Vorlesung "Schreiben nach Auschwitz" von 1990 nennt Grass die Beschäftigung mit dem Dritten Reich als die Grundposition seines dichterischen Selbstverständnisses.¹²³ Die Vergegenwärtigung des Vergangenen und Durchwebung der Geschichtebenen in *Ein weites Feld* dient dem Zweck, Fortdauer zu verbildlichen und die Übergänge verschiedener Geschichtsabschnitte zu unterstreichen. Die Auflösung von gewohnten Zeiteinteilungen und die "synchrone Darstellung diachroner Entwicklungen" sind, darauf weist auch Sabine Moser hin, charakteristisch für Grass' Gesamtwerk.¹²⁴ Es ist Günter Grass darum zu tun, die Gleichzeitigkeit von Ereignissen, sowohl das Vergangene, das in die Gegenwart hineinreicht, wie auch die Vorwegnahme der Zukunft in der Gegenwart darzustellen. "Denn die Chronologie", erklärt Grass, "so wie sie uns als Realität angepriesen wird, ist auch eine Fiktion".¹²⁵

Als mikrokosmische Allegorie für die Art und Weise, in der Günter Grass in *Ein weites Feld* mit Geschichte umgeht, erweist sich die von Fonty ausgearbeitete 'Denkschrift' über das Haus der Ministerien, und in ihr wiederum als prägnantestes Bild der in dem Haus stationierte, in

¹¹⁸ Busche, a.a.O.

¹¹⁹ Fuld, "Ich bin nicht Ihr Mann!".

¹²⁰ "Lärm, Gebrüll, Ignoranz", a.a.O.

¹²¹ Busche, a.a.O.

¹²² Ebd. Denn Günter Grass, so Busche weiter, habe in seinen Roman "den ganzen Glanz und den ganzen Schmutz des deutschen Bürgertums aus zweihundert Jahren hineingelegt".

¹²³ Vgl. Moser, S. 13.

¹²⁴ Ebd., S. 17.

¹²⁵ Zit. nach Moser, S. 17.

einer Endlosschleife dahinrumpelnde Paternoster, welcher "symbolisch überhöht und als Leitmotiv" herausgestellt wird, um mit Gerhard Fischer zu sprechen.¹²⁶

Schon das Haus der Ministerien selbst ist ein Zeichen für Kontinuität im Wandel - nicht nur beim "Übergang vom Dritten Reich zum Arbeiter- und Bauernstaat",¹²⁷ wie Günter Grass in dem Kapitel "Im Dienst der Treuhand" ausführlich darlegt. Der Gebäudekomplex diente seit seiner Errichtung "wechselnden Herren"¹²⁸ - als Palais Schulenburg, das "ab 1875 dem Kanzler Bismarck als Privatwohnung und Amtssitz" zur Verfügung stand,¹²⁹ als Reichskanzlei während "der knappen Zwischenzeit der Weimarer Republik",¹³⁰ als Reichsluftfahrtministerium im Dritten Reich, als Sitz von "zehn bis zwölf Ministerien während der vierzig Jahre deutscher Arbeiter- und Bauern-Staat"¹³¹ und schließlich als Sitz der Treuhandgesellschaft, zu der Zeit, in der *Ein weites Feld* spielt.

Günter Grass ruft hier ein Bild hervor, das an einen mit Zeitraffer vorgeführten Film erinnert, und bei dem vor einer statisch positionierten Kamera die verschiedensten Personen in ein Gebäude ein- und ausgehen, welches sich im Laufe der Zeit baulich verändert - schon dieses Bild illustriert nachhaltig die Gleichzeitigkeit von Fortdauer und Wandel. Der unermüdlich in diesem Gebäude um seine Wendepunkte auf und ab laufende Paternoster konzentriert dieses Bild in einem Punkt. Fonty, so heißt es in dem Roman,

"begriff die Mechanik der Wende in Gestalt eines rastlos dienstwilligen Personenaufzugs. Soviel Größe. Soviel Abstieg. Soviel Ende und Anfang".¹³²

Aus dem Sinnbild des Paternosters will Iris Radisch, gemeinsam mit zahlreichen anderen Kritikern,¹³³ eine Geschichtsauffassung ablesen, die der Wiederkehr des Immergleichen verpflichtet ist. Wie "gewonnen, so zerronnen, so viel 'Wende', soll das wohl heißen, und doch nichts Neues unter der Sonne".¹³⁴ Solch Fatalismus liegt Grass jedoch fern. Zwar breitet Grass in *Ein weites Feld*, wie Wolfram Schütte bemerkt, "den 'Dauerfall' einer mehr als hundertjährigen Geschichte" weiträumig aus,¹³⁵ so wie auch F.C. Delius es in *Die Birnen von Ribbeck* unternommen hat, und Grass verfolgt dabei Kontinuitäten - Kontinuitäten, von denen etwa auch Habermas in seinen "Philosophisch-politischen Aufsätzen" spricht, wenn er in der Gegenwart "geschichtliche Nervenstränge, die hinter die Jahre 1961, 1949, 1945 und 1933 zurückreichen",

¹²⁶ Fischer, S. 146.

¹²⁷ *Weites Feld*, S. 555.

¹²⁸ *Weites Feld*, S. 559.

¹²⁹ *Weites Feld*, S. 552.

¹³⁰ Ebd.

¹³¹ *Weites Feld*, S. 551.

¹³² *Weites Feld*, S. 568.

¹³³ Vgl. auch "Der Leser verlangt nach Zumutungen".

¹³⁴ Radisch, "Bitterfelder Sackgasse".

¹³⁵ Schütte, "Zwei alte Männer".

beobachtet.¹³⁶ Entgegen Iris Radischs Annahme impliziert dies aber keine Gleichsetzung der verschiedenen politischen Systeme zwischen 1933 und 1989. So betont Habermas an anderer Stelle, daß die nationalen Kontinuitäten weder die Entstehung noch den "Charakter der drei offensichtlich sehr verschiedenen Regime" betreffen, sondern allein die "Mentalitäten", die darin verwurzelt sind und "die erklären können, warum sich diese Regime mit Zustimmung ihrer Bevölkerungen so lange am Leben erhalten" konnten.¹³⁷ Genau diesen Gedanken verfolgt Günter Grass in *Ein weites Feld*, wenn er etwa Hoftaller sagen läßt: "Hübsch, das Bild mit dem Paternoster, der unter jedem System seinen Dienst leistet".¹³⁸ Gerade diese Ansicht aber erscheint den neuen 'Machthabern', der Treuhandgesellschaft in dem Roman, als anstößig. Fontys Denkschrift wird sogleich abgelehnt, mit der Begründung:

"Die insgesamt gründliche Studie sei zu sehr vergangenheitsbezogen. Ihr fehle die positive Ausrichtung auf zukünftige Entwicklung. So verdienstvoll die historischen Perioden herausgearbeitet worden seien, gehe es dennoch nicht an, daß diese gleichrangig mit der dritten Nutzungsstufe des Gebäudes in Beziehung gesetzt stünden. Von Kontinuitäten zu sprechen, sei fahrlässig".¹³⁹

Diese Passage nimmt die Kritik vorweg, welche sich nach seiner Veröffentlichung gegen den Roman richten wird. Auf die Kontinuitäten angesprochen, die die Rezensenten im Bild des Paternosters erkennen, erklärt Günter Grass:

"Es war mir wichtig, den Prozeß der deutschen Einheit unserer Tage vor dem Hintergrund des ersten Einigungsprozesses im letzten Jahrhundert zu verdeutlichen. Ohne diese Vorgeschichte ist nicht zu begreifen, was heute geschieht".¹⁴⁰

Nicht nur der Einigungsprozeß, das Verständnis der Gegenwart schlechthin basiert auf Rückbezügen zur Vergangenheit. Diese Position ist ebenso in *Die Birnen von Ribbeck* vertreten. "Das neunzehnte Jahrhundert ist immer präsent", erklärt Grass. "Aus meinem Geschichtsverständnis und meiner Geschichtserfahrung in Deutschland gehört das Unterfutter dazu".¹⁴¹

¹³⁶ Jürgen Habermas: *Die Moderne - ein unvollendetes Projekt. Philosophisch-politische Aufsätze*, Leipzig 1994³, S. 5. Vgl. hierzu auch Reed, a.a.O., S. 215.

¹³⁷ Jürgen Habermas in der *Frankfurter Rundschau*, 30.12.1995. Zit. nach *Der Fall Fonty*, S. 10.

Die Kontinuität, die *Ein weites Feld* nachzeichnet, liegt vornehmlich im "Opportunitätsverhalten" der Bevölkerung (Schütte, "Zwei alte Männer"), wofür zahlreiche Beispiele in dem Roman angeführt werden - als eines der nachhaltigsten kann hier auf die Wandlung von Fontys Tochter hingewiesen werden, die ihre Parteimitgliedschaft aufgibt, um sogleich der katholischen Kirche beizutreten, und schließlich als Unternehmerswitwe endet.

¹³⁸ *Weites Feld*, S. 577.

¹³⁹ *Weites Feld*, S. 637.

¹⁴⁰ "Der Leser verlangt nach Zumutungen".

¹⁴¹ "Ich will mich nicht auf die Bank der Sieger setzen".

4.3.2. Absurdität der Geschichte

Sicherlich gilt in Günter Grass' Geschichtsauffassung das gleiche Prinzip, wie es sich in der Gedenkschrift ausdrückt, welche Fonty für seine Behörde erstellt: Ihm "wollte nicht enden, was einmal gewesen war".¹⁴² Geschichte beschränkt sich nicht "auf die historischen Abschnitte jeweils zum Tiefpunkt geführter Herrschaftsperioden",¹⁴³ sondern beinhaltet immer auch Vorgeschichte. Doch sind Geschichtsverläufe, wie sie sich in *Ein weites Feld* darstellen, weder gebetsmühlenhaft noch gleichmäßig wie der Lauf des Paternosters. Ein Geschichtspessimismus, dem gelten mag, daß sich zwar Einiges ändert, "doch nichts im Prinzip",¹⁴⁴ kann zwar für Fonty Gültigkeit besitzen, und vielleicht auch für Fontane, doch nicht für Günter Grass. Seine Auffassung von Geschichte spiegelt sich vielmehr in dem Vortrag wieder, den sein Held in der Kulturbrauerei hält, und vor allem in dessen Aufbau, in der Art und Weise, in der Ereignisse in ihm präsentiert werden.¹⁴⁵ Denn die Ereignisse gehen in dem Vortrag nicht etwa gleitend ineinander über. Ihre Verflechtung impliziert fortwährende Veränderung und Wandlung. Der Vortrag setzt Parallelen, betont Ähnlichkeiten und stellt scheinbar Zusammenhangsloses nebeneinander. Der Blick weilt auf der Gegenwart, weist dann aber sprunghaft wieder rückwärts. "Er hielt sich knapp, was große Ereignisse betraf, ging aber im Kleinleutemilieu ins Detail",¹⁴⁶ heißt es über Fontys Vortrag, ein Prinzip der Darstellung, wie es auch für *Ein weites Feld* kaum treffender benannt werden könnte. Der Blick aufs Detail sieht vornehmlich Banalitäten und spießt "mit Vorliebe Absurditäten" auf.¹⁴⁷ Es ist dieses "Kleinklein",¹⁴⁸ aus dem sich Geschichte zusammensetzt. Darin geht Günter Grass' Relativierung der geschichtlichen Ereignisse von 1989 auf. So wenig ihm die Wende monumental oder großartig erscheinen will, so wenig mag er auch die Monumentalität früherer historischer Augenblicke, oder gar Epochen, anerkennen. Dieses Verständnis von Geschichte machte Günter Grass schon früh deutlich. In seinem Vortrag "Über meinen Lehrer Döblin" führt Grass aus:

"Schiller war bemüht, uns den Dreißigjährigen Krieg überschaubar gegliedert darzustellen. Da ergibt sich eines aus dem anderen. Seine ordnende Hand knüpft Bezüge, will Sinn geben. Das alles zerschlägt Döblin mehrmals und bewußt zu Scherben, damit Wirklichkeit entsteht".¹⁴⁹

¹⁴² *Weites Feld*, S. 551.

¹⁴³ Ebd.

¹⁴⁴ "Der Leser verlangt nach Zumutungen".

¹⁴⁵ Vgl. *Weites Feld*, S. 745 - 758.

¹⁴⁶ *Weites Feld*, S. 748. Vgl. auch S. 554.

¹⁴⁷ *Weites Feld*, S. 562. Vgl. auch S. 563.

¹⁴⁸ *Weites Feld*, S. 780. Vgl. hierzu die "tausend kleinen Dinge" in *Unter dem Namen Norma* (Norma, S. 165).

¹⁴⁹ Günter Grass: "Über meinen Lehrer Döblin", a.a.O., S. 75f.

Die 'Wirklichkeit' der Geschichte wird erst greifbar, wenn man die Erwartung auf übergreifende epochale Ordnungsprinzipien aufgibt. Günter Grass distanziert sich aufs Deutlichste von einem fatalistischen Geschichtsbild, das Historie als ewige Wiederkehr des Immergleichen auffasst: "Ich bin Geschichtsskeptiker", erklärt Grass in einem Interview. "Ich glaube, daß die Geschichte ein absurder Prozeß ist, aus dem zu lernen schwerfällt".¹⁵⁰ Nichts könnte dieser Auffassung ferner liegen als das Bild der Geschichte als eines sich stetig vorwärtsdrehenden Rades, das Immergleiche produziert. Geschichte ist, so wie sie sich in *Ein weites Feld* darstellt, keine Naturgewalt, sie ist ein Produkt menschlichen Handelns, in dem sich, wie Sabine Moser darlegt, die gleichen Irrtümer und Fehler wiederholen: "Den Gedanken einer wie auch immer definierten Teleologie weist [Grass] grundsätzlich zurück".¹⁵¹

Die Sicht auf die Ähnlichkeiten, Überlagerungen und Verknüpfungen der letzten zwei Jahrhunderte wirkt einer Kompartimentalisierung der Geschichte in abgeschlossene Episoden und Perioden klar entgegen. Das vereinigte Deutschland von 1990 ist daher ebensowenig wie das Deutschland von 1945 eine neue Periode oder ein Neubeginn. Nach Günter Grass besteht keinerlei Anlaß, von einem Nullpunkt zu sprechen. Die Vermutung drängt sich auf, daß der Aufschrei der Kritik angesichts des Romans *Ein weites Feld* auf keinen anderen Faktor so stark zurückzuführen ist wie auf den, daß Günter Grass die Vorstellung eines Neuanfangs mit seinem Roman unterläuft. Im Einklang dazu steht Michael Ewerts Beobachtung, daß Grass sich einer "Schlußstrichgesinnung" widersetze, und ebenso dem "schon im Historikerstreit hervortretenden Geschichtsrevisionismus", der die Schatten nationaler Schuld abzuschütteln suche.¹⁵² Die mögliche Zukunft, in die *Ein weites Feld* zu weisen scheint, ist in der Tat düster - um so düsterer allerdings, als das Niederschreien warnender Stimmen selbst die Ignoranz und die Blindheit befördert, welche der bewußten, verantwortlichen und besonnenen Gestaltung der Geschichtsentwicklung entgegenstehen. Auf die Geschichte einzuwirken wird aber, darin steht *Ein weites Feld* den Romanen von Maron und Burmeister sehr nahe, gerade auch nach der Wende als eine wesentliche Aufgabe der Literatur begriffen.

4.4. Unterschiedliche Perspektiven in der Literatur nach der Wende

Monika Marons und Brigitte Burmeisters Romane haben geschichtliche Ereignisse zur Voraussetzung, wie auch Geschichte und Geschichtsverständnis zum Thema. Die Werke teilen mit *Ein weites Feld* auch weitere Charakteristika: Den Handlungsschauplatz Berlin, die Akribie, mit der Daten und Orte benannt werden, die zentrale Plazierung der Themen Stasi und Stasimitarbeit. Von nicht zu unterschätzender Bedeutung ist allerdings, was die Autoren trennt: Die

¹⁵⁰ "Der Leser verlangt nach Zumutungen".

¹⁵¹ Moser, S. 19. Vgl. auch "Der Leser verlangt nach Zumutungen", worin Grass sich wider "Hegels Weltgeist" ausspricht.

¹⁵² Michael Ewert 1999, zit. nach Moser, S. 179.

unterschiedliche Perspektive, die sich in ihrer jeweiligen Herkunft aus Ost oder West begründet und aufgrund welcher die Wende, und die Wiedervereinigung, eine gravierend andere Bedeutung für sie annehmen.

4.4.1. Standorte in der Gegenwart und Blicke auf die Zukunft

Das Ende der DDR wird in *Ein weites Feld* in dem gleichen Sinne als schmerzlich empfunden wie in *Unter dem Namen Norma* - nicht, weil alte Zustände erhalten werden sollten, oder ihre Rückkehr herbeizusehnen wäre, sondern weil der Blick auf 45 Jahre Vergangenheit Menschenschicksale und Geschichten umfasst, denen ein natürlicher Respekt gebührt. Was in *Ein weites Feld* zur Sprache kommt, konstatiert auch Gerhard Fischer, ist keineswegs "nostalgische Bewunderung des ehemals real Existierenden", sondern Trauer und "Melancholie, die einer verfehlten historischen Entwicklung" gelten.¹⁵³ Nüchterner noch als Brigitte Burmeister, die zwar ebenfalls frei von jeder Nostalgie über die DDR erzählt, an ihrer Heldin Marianne aber den emotionalen Anteil an der Demontage des Landes entwickelt, nimmt Günter Grass gegen den 'Ausverkauf' der DDR Stellung.¹⁵⁴

Das Verhältnis zur Wende, das in *Unter dem Namen Norma* zum Tragen kommt, wird in Günter Grass' Roman radikalisiert und weitergeführt. Für Brigitte Burmeister ist die Wende ein gewaltiges Ereignis. Dahingegen ist es für Günter Grass durch seine Herkunft aus dem Westen einfacher, die Wende zu relativieren. Das herausragende Moment, das die Romane der Autoren aus der DDR von jenen aus der BRD scheidet, ist denn auch der ungleich weiter zurückreichende Zeitbezug in Günter Grass', ebenso wie in F.C. Delius' Romanen. So ist die Wiedervereinigung Deutschlands in *Ein weites Feld* und *Die Birnen von Ribbeck* noch weniger ein Neuanfang, oder eine Stunde Null, als in *Stille Zeile sechs* und *Unter dem Namen Norma*, deren Erzählstränge bis zum zweiten Weltkrieg zurückreichen. Günter Grass vermag sogar lapidar von "Wenden" zu sprechen.¹⁵⁵ Daß aus der Vereinigung Deutschlands noch keine Einheit entstanden ist, darin sind sich alle Romane einig. Während das aber für Monika Maron wie Brigitte Burmeister bedeutet, daß Deutschland nach wie vor in zwei Teile zerfällt, greift Günter Grass', so wie auch schon F.C. Delius', Blick weiter - in Vergangenheit wie Zukunft.

In *Stille Zeile sechs* stellt das Ende der DDR den Punkt dar, von dem aus es möglich ist, sich mit der Vergangenheit als einem geschlossenen Ganzen auseinanderzusetzen. Im gewissen Sinne lässt sich also von einem Neuanfang sprechen, auch wenn dieser ausschließlich der Beschäftigung mit der Vergangenheit dient. *Unter dem Namen Norma* richtet sich entschieden gegen ein Abschneiden der Verwurzelung in der Vergangenheit, zeigt die Zukunft aber als offen.

¹⁵³ Fischer, S. 149.

¹⁵⁴ Vgl. beispielsweise das Rohwedder-Kapitel in *Ein weites Feld*. Vgl. auch S. 517f., 527-29, 610-12, 618.

¹⁵⁵ *Weites Feld*, S. 559.

Einer Zwischenbilanz, nicht aber einem Neuanfang entspricht die Wendezeit in Burmeisters Roman. Sowohl *Stille Zeile sechs* wie *Unter dem Namen Norma* begreifen die Beschäftigung mit der Vergangenheit als Voraussetzung für eine freie, demokratische und gerechte Gestaltung der Gegenwart. Günter Grass und F.C. Delius aber halten ein solches Gelingen der Gegenwart kaum für möglich. *Ein weites Feld* erklärt die Zukunft für vorhersehbar. Das wird in den letzten Sätzen des Romans deutlich, in denen Fonty erklärt:

Bei stabilem Wetter ist Weitsicht möglich. Übrigens täuschte sich Briest; ich jedenfalls sehe dem Feld ein Ende ab".¹⁵⁶

Weitsicht ist möglich und das Kommende absehbar: Wie die Gegenwart, so ist auch die Zukunft nichts als Fortsetzung der Strömungen, deren Anbeginn sich in der Vorgeschichte verliert. Die optimistische Einschätzung, die Sabine Moser in dem letzten Satz des Romans feststellt, ist allenfalls verhalten.¹⁵⁷ Zwar ist Grass' Auffassung, daß Geschichte von Menschen gemacht wird, an sich hoffnungsträchtig, doch andererseits fehlen die demokratischen Traditionen, welche seiner Ansicht nach zum Scheitern des ersten deutschen Nationalstaates beigetragen haben, auch weiterhin.¹⁵⁸

Geschichte, in *Ein weites Feld*, ist nicht in einem einfachen Bild wiederzugeben. "Das im Roman ins Extrem gesteigerte Vexierspiel von Literatur und Geschichte", bemerkt Gerhard Fischer, sei irritierend für jene, die auf "sauberer Trennung von Kategorien" insistierten. Die von Grass angewandte Methode des großräumigen historischen Zusammendenkens führt zu einer historisierenden Betrachtungsweise, die weniger kritisch-analytisch vorgehe, als angleichend und parallelisierend.¹⁵⁹ Geschichte ist kein festgefahrenes Konzept im Kopf des Autors, sie ist ein weites Feld, dessen Landkarte und Archiv der Roman zu sein unternimmt, sie ist aber zugleich auch einem steten Prozeß von Veränderungen unterworfen. Innerhalb dieses Prozesses versucht *Ein weites Feld*, sich zu lokalisieren.

Die Wende, so wie sie sich in *Die Birnen von Ribbeck* und *Ein weites Feld* darstellt, ist kein historischer Punkt wie in *Stille Zeile sechs*. Selbst die Position der Zwischenbilanz, wie sie in *Unter dem Namen Norma* eingenommen wird, wird in *Ein weites Feld* als immer nur vorläufig bezeichnet. Wieder und wieder sucht Fonty etwa die Bank im Tiergarten auf, um angesichts des Teiches Betrachtungen anzustellen. Jede Position muß immer wieder auch von Neuem überdacht, überprüft und vielleicht korrigiert werden. Wie die Funktion des Hauses der Ministerien, so ändert sich Fontys Rolle darin während des zweijährigen Geschehens, auf das sich *Ein weites Feld*

¹⁵⁶ *Weites Feld*, S. 781. Für die Bedeutung des Wortes "übrigens" vgl. den Vortrag in der Kulturbrauerei.

¹⁵⁷ Vgl. Moser, S. 178.

¹⁵⁸ Vgl. ebd., S. 176.

¹⁵⁹ Fischer, S. 143.

beschränkt, fortwährend: Ihm droht zunächst die Kündigung, die sich dann doch nicht materialisiert, ihm wird ein eigenes Zimmer versprochen, gegeben und wieder entzogen, er wechselt vom Aktenboten zum Verfasser von Petitionen und Denkschriften, zum Touristenführer und Gesprächspartner Rohwedders, schließlich zum 'Außendienst'. Sein Werdegang ist ein Sinnbild, das parallel zum Sinnbild des Paternosters steht: Stete Bewegung, deren Zweck und Sinn ungewiß ist. Klarer als bei dem Bild des Paternosters jedoch wird an der Gestalt Fontys, daß die rastlose Bewegung keinesfalls automatisch als sinnloser Leerlauf abzutun ist. Nur liegt der Sinn nicht offen zutage, er bedarf der Deutung - die Deutung, und damit die Dichtung, definiert also erst Sinn. Wenn Günter Grass sich gegen eine solche Konstruktion von Sinn abgrenzt, wie er sie an Schillers Behandlung des 30jährigen Krieges beobachtet, grenzt er sich vor allem gegen eine Geschichtsauffassung ab, die Historie als kausale und logische Folge begreift. Jede Deutung der Geschichte ist nur vorläufig, und die Deutung und stete Umdeutung trägt ihrerseits entscheidend dazu bei, die Vergangenheit im Fluß zu halten. Es gibt keine letztgültige Deutung, da die Geschichte unentwegt fortschreitet, es ist eben nichts "festgeschrieben", wie Günter Grass erklärt.¹⁶⁰ Durch die stete Umdeutung der Vergangenheit im Licht der Gegenwart aber ist es möglich, so zeigt *Ein weites Feld*, Einfluß auf sie zu nehmen, die Geschichte gestaltend zu verändern. Dieses Um-Schreiben der Vergangenheit wird besonders an der Behandlung der beiden Hauptgestalten in *Ein weites Feld* deutlich.

4.4.2. Erzählformen und das Um-Schreiben der Vergangenheit

Wie Monika Maron in *Stille Zeile sechs*, so verwendet auch Günter Grass in Fonty und Hoftaller "Figuren aus zuvor beschriftetem Papier", wie Frauke Meyer-Gosau es ausdrückt.¹⁶¹ Beide Gestalten besitzen ein Vorleben in der Literatur - Hoftaller in dem Roman von H.J. Schädlich, Fonty als Wiedergänger Fontanes, der wiederum Thema zahlreicher Biographien, Artikel, archivarischer Fußnoten und nicht zuletzt Gemälde ist. All dieses "Entliehene, Kompilierte, aus vorgefundenen Schriften und Biographien in einen neuen literarischen Text hinein Verlängerte" ist weit mehr als nur eine Merkwürdigkeit des Romans.¹⁶² Es ist vielmehr Ausdruck von zwei wesentlichen Punkten: Zum Einen der Einflußnahme von Literatur auf Geschichte, und der literarischen Tradition, in der *Ein weites Feld* steht. Ebenso wie in *Stille Zeile sechs*, so demonstriert die Wieder-Verwendung von Figuren mit einem literarischen Vorleben in *Ein weites Feld*, wie die Literatur auf die Geschichte Einfluß nimmt. Für beide Romane gilt gleichermaßen, daß die Wiederaufnahme der Figuren zugleich auch deren Veränderung ist. Frauke

¹⁶⁰ "Ich will mich nicht auf die Bank der Sieger setzen".

¹⁶¹ Frauke Meyer-Gosau: "Ende der Geschichte. Günter Grass' Roman *Ein weites Feld* - drei Lehrstücke". In: *Günter Grass. TEXT + KRITIK*, Heft 1. Siebte, revidierte Auflage, September 1997, S. 8.

¹⁶² Meyer-Gosau, "Ende der Geschichte", S. 8f.

Meyer-Gosau weist überzeugend nach, daß Günter Grass' Hoftaller der Gestalt in Schädlichs Roman geradezu diametral entgegengesetzt ist.¹⁶³ Fontanes Gestalt hingegen steht zwar treulich im Einklang mit den offiziellen Biographien des Dichters, doch Günter Grass hat diesen Einzelheiten hinzugedichtet.¹⁶⁴ Auf diese Weise stellt Grass den Einfluß heraus, den die Literatur auf etwas nimmt, das vergangen ist und damit abgeschlossen zu sein scheint.¹⁶⁵ "Literatur bewahrt vergangene Wirklichkeiten", wie Sabine Moser bemerkt; durch den "intertextuellen Rückbezug auf die Werke der Literaturgeschichte schreibt Literatur sich beständig und überzeitlich" fort.¹⁶⁶ Diesem Verständnis nach ist der Roman ein "zeitloser Kommunikationsraum".¹⁶⁷ Aufgabe der Dichtung ist es, Geschichte lebendig zu erhalten, sie immer wieder von Neuem in andere Zusammenhänge zu setzen, sie aus neuen Perspektiven zu betrachten.

Darin führen die Romane von Maron und Burmeister zu dem gleichen Schluß wie die von Grass und Delius. Große Unterschiede zwischen den Texten zeigen sich allerdings in der vergleichenden Ansicht der Erzählformen. Diese bringen zum Vorschein, in welchem Maße Marons und Burmeisters Romane von anderen literarischen Traditionen geprägt sind.

Sowohl Maron wie auch Grass setzen Figuren aus der Literaturgeschichte ein. Anders als bei Monika Maron, die sich auf den Wieder-Einsatz ihrer früheren literarischen Gestalten beschränkt, erstreckt sich die Technik bei Günter Grass über frühere Texte des Autors Grass hinaus auf Texte aus anderen Quellen, deren Autoren er sorgfältig aufführt, aber auch auf Gemälde, Baupläne, Speisekarten und vieles andere mehr. In diesem Collageverfahren, das an den *Ulysses* von James Joyce ebenso gemahnt wie an Döblins *Alexanderplatz*, finden verschiedene Gattungen Eingang in den Roman und werden kompositorisch zu einer Fläche verwoben, ohne in einer Fabel oder der Entwicklungsgeschichte eines Helden aufzugehen. Nicht die Geschichte einer Person, sondern das Sozialpanorama der Stadt Berlin in den Jahren 1989 - 1991 wird hier entworfen, der Darstellung der Stadt Dublin in *Ulysses* und dem Berlin in *Alexanderplatz* durchaus vergleichbar. Der Großstadtroman entfaltet sich nicht als die fortlaufende Geschichte einer Stadt. Stattdessen werden viele Geschichten, Facetten und Fragmente zusammengetragen.¹⁶⁸ In der Dezentralisierung, in der Aufmerksamkeit gegenüber kleinen Dingen ist auch Brigitte Burmeisters Roman in dieser Reihe moderner Großstadtromane zu nennen. Auch in *Unter dem Namen Norma* kommen wechselnde Stimmen und Standpunkte zum Tragen. Doch aus dem Konzert der Stimmen in *Unter dem Namen Norma* ist die der Heldin Marianne immer wieder als die tragende herauszuhören. Mariannes Entwicklung bestimmt letztendlich Tempo und Ausrichtung des Romans. Monika Marons Roman erzählt die fortschreitende Geschichte der Heldin Rosalind, und

¹⁶³ Vgl. ebd., S. 12f.

¹⁶⁴ Vgl. hierzu Erler, S. 179.

¹⁶⁵ Vgl. Meyer-Gosau, "Ende der Geschichte", S. 13.

¹⁶⁶ Moser, S. 172.

¹⁶⁷ Ebd.

¹⁶⁸ Dies gilt ebenso für das Dorf Ribbeck in Delius' Text.

obgleich *Stille Zeile* sechs Einfügungen und phantastische Passagen beinhaltet, die sich zu einem Gesamtmuster zusammensetzen, ist dieses Muster insgesamt Rosalinds Entwicklung untergeordnet. *Unter dem Namen Norma* ist daher eher in die Reihe des traditionellen Romans einzuordnen,¹⁶⁹ als in die des modernen Romans, der dem Individuum nicht länger die Möglichkeit zugesteht, qua seiner Befindlichkeit Auskunft über das Bewußtsein seiner Zeit zu geben.¹⁷⁰

Die Genauigkeit der Ort- und Zeitangaben, die die Romane von Maron, Burmeister, Delius und Grass gemeinsam haben, erfüllen ebenfalls unterschiedliche Funktionen. Während Monika Maron und Brigitte Burmeister in erster Linie daran interessiert sind, ihre Geschichten dokumentarisch zu unterfüttern und den Gegenwartsbezug ihrer Romane zu betonen, entwickelt Günter Grass anhand solcher Motive wie des 'Treuhand-Gebäudes' oder des Tiergartens topographische Bilderbögen. Grass nimmt den Stadtplan Berlins zur Gelegenheit, eigenständige Geschichten der Orte zu erzählen¹⁷¹ und in die Collage seines Romans einzufügen.

Hier, an den unterschiedlichen Erzählformen der Texte, wird kenntlich, daß die Literatur der Autoren aus der DDR in einer grundsätzlich anderen Tradition steht, als die der westlichen Hälfte Deutschlands, und daß die Einteilung in unterschiedliche literarische Traditionen mit der Wende nicht einfach aufgehoben ist. So läßt sich tatsächlich mit Heinz Ludwig Arnold von einer "DDR-Literatur der neunziger Jahre" sprechen:

"Zwar gab es schon in den neunziger Jahren die DDR nicht mehr, aber [...] es gab und gibt nach ihrem Ende noch immer eine spezifisch durch die DDR geprägte Literatur."¹⁷²

Dies ist zumal deshalb nicht verwunderlich, weil die Zweiteilung der literarischen Traditionsbildung ja durchaus älter noch ist als die DDR. Seit 1934, seit durch die Proklamation des sozialistischen Realismus auf dem I. Unionskongreß der Schriftsteller in Moskau das Konzept des sozialistischen Realismus für Autoren in sozialistischen Ländern verpflichtend wurde, gab es deutlich getrennte Entwicklungslinien in der deutschen Literatur. Auf der Seite der sozialistischen Schriftsteller stand dabei die Wiederaufnahme linearer Erzählformen nach dem Muster des realistischen Romans des 19. Jahrhunderts im Vordergrund, während auf der anderen Seite unter den Exilschriftstellern, und vermehrt dann seit den 60er Jahren in der Bundesrepublik, moderne Erzählformen ausgebildet wurden, die an die Montagetechniken, Formen erzählender Verfremdung und die Mischung essayistischer mit erzählenden Darstellungsmitteln im Roman der 20er Jahre anknüpften. Schon 1934 war es neben James Joyce und Bertolt Brecht vor allem eben

¹⁶⁹ Zu diesem Schluß kommt auch Wolfgang Emmerich: Die "ästhetische Dominante [in der DDR] war eine literarische Vormoderne". (Emmerich, *Literaturgeschichte der DDR*, S. 520.)

¹⁷⁰ In *Die Birnen von Ribbeck* ist ein 'Held' sogar gänzlich abwesend.

¹⁷¹ Vgl. etwa auch den Ausflug in die Lausitz, *Weites Feld*, S. 507 - 515.

¹⁷² *DDR-Literatur der neunziger Jahre*, S. 234.

auch Alfred Döblin, der wegen seiner als formalistisch kategorisierten Erzählweise von sozialistischen Kritikern scharf angegriffen wurde.¹⁷³ Obwohl in den 90er Jahren nach der Wende die politischen Voraussetzungen für eine Fortsetzung getrennter Traditionslinien nicht mehr gegeben sind, finden sie sich in den besprochenen Romanen verlängert. Während Monika Maron und auch Brigitte Burmeister an der Vorstellung von linearen Geschichtsprozessen festhalten, entfalten F.C. Delius und Günter Grass ein stark facettiertes, zerplittertes und von Widersprüchen bestimmtes Geschichtsbild.

Die Differenz der Geschichtsauffassung aber hat deutliche Korrespondenzen in den je ausgebildeten Erzählformen. Zwar finden sich erzählerische Techniken, die die moderne Erzähltradition bestimmen, auch bei Brigitte Burmeister. Auch sie kreiert eine Vielstimmigkeit in *Unter dem Namen Norma*. Am Ende aber laufen die vielen einzelnen Stimmen doch zu einem Erzählstrang zusammen und zeigen eine fortlaufende Entwicklung der Heldin. Anschaulich kann der Unterschied zwischen den Romanen von Grass und Burmeister wohl so beschrieben werden, daß Günter Grass ein Aufsprengen der Geschichte anstrebt und in seiner Erzählung die einzelnen Fäden in einer Fläche ausbreitet, während bei Brigitte Burmeister alle Fäden am Ende zusammengeflochten werden.¹⁷⁴

4.5. Resümee

Ein weites Feld ist eine geradezu exemplarische Antwort auf die im Literaturstreit aufgeworfenen Fragen.

Es könne "den" Wenderoman nicht geben, behauptet Günter Grass in einem Interview, auch habe er ihn nicht schreiben wollen.¹⁷⁵ Es scheint jedoch, daß *Ein weites Feld* willentlich oder unwillentlich eine Durchsicht auf den Stand der Wiedervereinigung gewährt. Nicht zuletzt, weil das Buch - vergleichbar mit Christa Wolfs Werk von 1990 - einen lautstarken Streit hervorgerufen

¹⁷³ Vgl. *Zur Tradition der sozialistischen Literatur in Deutschland. Eine Auswahl von Dokumenten*. Hg. und kommentiert von der Deutschen Akademie der Künste zu Berlin. Berlin und Weimar, 1967², S. 667.

¹⁷⁴ Besonders anschaulich wird dieses Konzept durch die Worte Anton Kaes, der sich wiederum auf Jean-François Lyotard stützt: "Geschichte besteht aus dünnen Fäden von Geschichten", sagt Jean-François Lyotard in seinem Buch *Instructions païennes* [...]. Geschichtsschreibung bestünde demzufolge im Zusammenweben vieler einzelner Erzählfäden, anders gesagt: in der Produktion eines 'Textes' (im Sinne des lateinischen 'Textum', das Gewobene)". (Anton Kaes: *Deutschlandbilder. Die Wiederkehr der Geschichte als Film*, München 1987, S. 85.)

Während für Burmeister wie auch Maron gilt, daß in ihrem Werk "durch eine bestimmte Anordnung der Erzählfäden das abzubildende historische Geschehen in seiner unabschließbaren Deutungsvielfalt auf einen Sinn hin" ausgerichtet sind (Kaes, ebd.), verzichtet Grass auf eine lineare Fabel. Die Vorstellung einer "unendlich verwobenen Fläche" hingegen, welche den Platz einnimmt, der von einem "Faden der Erzählung" nicht gefüllt werden kann, spricht sich schon im *Mann ohne Eigenschaften* aus. (Robert Musil: *Der Mann ohne Eigenschaften*. Hamburg 1987, S. 650.)

¹⁷⁵ Vgl. "Ich will mich nicht auf die Bank der Sieger setzen".

hat. Dieser Streit hat dem Roman eine Position in den Zeitungen, Diskussionsrunden und im Gemüt der Leser zugewiesen, welche der Literatur für gewöhnlich nicht zugestanden wird. Die Standpunkte scheinen sich in dem Zeitraum zwischen *Was bleibt* und *Ein weites Feld* kaum verändert zu haben. Die Kritik, die 1990 bereits einen Abschluß der Nachkriegsliteratur herbeisehnte, empört sich nun darüber, daß dieser Abschluß nicht stattgefunden hat. Die von Frank Schirrmacher lauthals herbeiprophezeite 'Stunde Null' der Literatur, der eine politikfreie, von Krieg und Nachkrieg unbelastete Literatur folgen sollte, schlug nicht. Die Möglichkeit einer zu Ende gegangenen Nachkriegsliteratur erscheint vor dem Roman von Günter Grass, wie auch vor dem von F.C. Delius als geradezu absurd, sind beide Bücher doch auf wechselseitige Erhellungen von Gegenwart und Vergangenheit angelegt. Doch auch Monika Marons und Brigitte Burmeisters Romane haben Politik und Geschichte zum zentralen Thema. An Stelle einer Stunde Null scheinen die Romane also gerade das Gegenteil zu markieren, eine Literatur nämlich, die sich verstärkt und bewußt der Arbeit an der Geschichte zuwendet. Fünf Jahre nach der Wende, so konstatiert auch Hubert Winkels, lasse sich geradezu von einer "Wiederkehr der Geschichte im Roman" sprechen.¹⁷⁶

Dieser Wunsch, an der Geschichte zu arbeiten, eint alle Autoren der besprochenen Romane. Es unterscheiden sie allerdings die verschiedenen Auffassungen dessen, was Geschichte konstituiert. Die unterschiedlichen Erzählformen reflektieren dabei die unterschiedlichen historischen Orientierungen. Eine lineare Auffassung von Geschichte kommt nicht zuletzt im Insistieren darauf zur Geltung, daß die in der DDR gültigen Lebensformen keine abgeschlossene Vergangenheit darstellen, sondern auch einen Teil künftigen Lebens ausmachen werden. Diese Auffassung findet ihr Gegenstück in dem linearen Erzählgang in den Romanen Marons und Burmeisters. Dem steht in den Texten von Günter Grass und F.C. Delius ein modernes Geschichtsbewußtsein gegenüber, das der Vielfalt und Gegensätzlichkeit der Erfahrungsplitter genüge trägt und das wiederum mit den Strukturen korrespondiert, die *Ein weites Feld* und *Die Birnen von Ribbeck* zugrundeliegen.

Die Erzählstimme in *Die Birnen von Ribbeck* hat einen ergebenen, fast fatalistischen Unterton ob der vorhandenen Machtstrukturen. *Ein weites Feld* ist in viel stärkerem Maße ein zorniges Buch. Zwar sieht Günter Grass die deutsche Einheit als ein Ergebnis staatlicher Machtpolitik,¹⁷⁷ und der Text hebt den Finger und zeigt auf die Politiker, die den "Pfusch"¹⁷⁸ der Wiedervereinigung herbeigeführt haben. Er zeigt aber ebenso auf alle, die sich an dem Prozeß

¹⁷⁶ Winkels, S. 6.

¹⁷⁷ Vgl. Moser, S. 175.

¹⁷⁸ "Der Leser verlangt nach Zumutungen".

bereichern wollten, auf diejenigen, die die politischen Entscheidungen unterstützten, auf jene, die still gehalten haben¹⁷⁹ oder den Verlauf der Dinge mit Beifall begleiteten.

Welche Rolle die Dichter in der Politik spielen können, hat Günter Grass schon 1979 in seiner Erzählung *Das Treffen in Telgte* auf den Punkt gebracht. Wozu er überhaupt schreibe, wird darin der Dichter gefragt, wenn doch sein Schreiben keine politische Wirkung habe. Und er antwortet:

“Der geschriebenen Wörter wegen, welche nach Maßen der Kunst zu setzen einzig die Dichter begnadet seien. Auch um der Ohnmacht [...] ein leises “dennoch” abzunötigen”.¹⁸⁰

Die Vorwürfe Klaus von Dohnanyis, Günter Grass zeige in seiner Kritik der Wiedervereinigung mangelnden Sachverstand und wiche praktischen Fragen aus,¹⁸¹ gehen daher in die Irre. Als Schriftsteller sei Grass nicht der Analyse dessen verpflichtet, schreibt auch Gerhard Fischer, “was an realistischen Alternativen hätte denk- oder machbar sein können”.¹⁸² Zwar benennt Günter Grass im Interview konkrete politische Alternativen,¹⁸³ sein Roman indes bleibt von solcher schulmeisterlichen Attitüde verschont. Günter Grass gibt seinem Zorn in *Ein weites Feld* breiten Raum, entzieht sich jedoch der Möglichkeit, durch eine autoritative Erzählstimme Positionen und Verhaltensweisen zu verkünden, die einzunehmen vielleicht ‘besser’ gewesen wäre. Denn

“die Schuld ist ein weites Feld und die Einheit ein noch weiteres, von der Wahrheit gar nicht zu reden”.¹⁸⁴

¹⁷⁹ Vgl. hierzu die gegenseitige Abhängigkeit von Fonty und Hoftaller. Beide verkörpern, wie Sabine Moser überzeugend darlegt, das Verhältnis von Bürger und Staatsmacht in Deutschland. (Vgl. Moser, S. 172 - 175.)

¹⁸⁰ *Das Treffen in Telgte. Eine Erzählung und 43 Gedichte aus dem Barock*. Darmstadt und Neuwied, 1987³, S. 72.

Vgl. hierzu auch das “Ja, aber trotzdem” in *Unter dem Namen Norma*. (Norma, S. 54.)

¹⁸¹ Vgl.: “Du verspielst jeden Respekt als Figur des öffentlichen Dialogs. Offener Brief von Klaus von Dohnanyi an Günter Grass”. In: *Stern*, 14.9.1995.

¹⁸² Fischer, S. 149. Uneingeschränkter noch spricht Hannes Krauss von der “Untauglichkeit der Literatur zum Medium der Lebenshilfe”. (Krauss, “Wiederentdeckung des Erzählens”, S. 648.)

¹⁸³ Vgl. “Der Leser verlangt nach Zumutungen”.

¹⁸⁴ *Weites Feld*, S. 279f.

5. HANNS-JOSEF ORTHEIL: *ABSCHIED VON DEN KRIEGSTEILNEHMERN*

5.1. Einleitende Bemerkungen

Der 1951 geborene Hanns-Josef Ortheil promovierte 1976 nach einem Studium der Philosophie, Germanistik und Musikwissenschaft mit einer Dissertation über die geschichtsphilosophische Theorie des Romans. Von 1976 bis 1988 war Ortheil Wissenschaftlicher Mitarbeiter der Universität Mainz, seitdem lebt er als freier Schriftsteller.

Neben zahlreichen Aufsätzen und literaturwissenschaftlichen Abhandlungen, insbesondere zu dem Lyriker Wilhelm Klemm, zu Jean Paul und dem Roman des 17. und 18. Jahrhunderts, wie auch zu Mozart und Schumann, kann Ortheil auf ein ausgedehntes Werkverzeichnis von Romanen und Erzählungen zurückblicken. Seinem ersten Roman *Fermer* (1979) folgte 1983 die Erzählung *Hecke*. In ihr spricht sich das lebensgeschichtliche Drama zum ersten Mal aus, das Ortheil 1987 auch in seinem Roman *Schwerenöter* ausbreiten wird: Hanns-Josef Ortheil ist der jüngste von fünf Söhnen, die älteren vier Brüder jedoch fielen dem Zweiten Weltkrieg zum Opfer. Einer seiner Brüder starb als Dreijähriger in den letzten Kriegstagen, von Granatsplittern getroffen. Dieses traumatische Erlebnis löste bei der Mutter eine Aphasie aus, die wiederum zu einer Sprachstörung Ortheils führte. „Autistische Ich-Versenkung“, diagnostizierten die Ärzte. Ortheils intensive Beschäftigung mit Sprache, wie sie sich in seinen Werken äußert, ist sicherlich nicht zuletzt auf sein Bestreben zurückzuführen, die Stummheit der Kinderzeit zu überwinden.¹

Hecke, *Schwerenöter* und der 1992 erschienene Roman *Abschied von den Kriegsteilnehmern* erzählen alle Ortheils Familiengeschichte mit jeweils anders gesetzten Schwerpunkten. Die Mutter steht im Mittelpunkt des Buchs *Hecke*, während der zentrale Protagonist in *Schwerenöter* der Bruder ist. *Abschied von den Kriegsteilnehmern* endlich beschäftigt sich mit dem Vater, mit dessen Tod der Roman anhebt. Im Zentrum der Werke steht allerdings immer mehr als nur der biographische Aspekt. So wie *Hecke* die Verstrickungen der Eltern und ihrer Generation mit dem Nazi-Regime untersucht, so stellte *Schwerenöter* bei seinem Erscheinen gar den Anspruch, der große Zeitroman der Geschichte der Bundesrepublik zu sein: Der „ZEIGRODEURO“, wie Ortheil ihn, nicht ohne Ironie, benannt hat.²

¹ Michael Töteberg nennt Ortheils sprachliche „Virtuosität“ ein Mittel zur Überwindung der Sprachstörung. (Michael Töteberg: „Ortheil, Hanns-Josef. Essay“ (Stand 1.1.1996). In: *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur auf CD-Rom*, edition TEXT + KRITIK, 2000, S. 3.)

² Vgl. Eberhard Falcke: „Langsame Heimkehr aus der vollendeten Vergangenheit. Hanns-Josef Ortheils *Abschied von den Kriegsteilnehmern*“. In: *Süddeutsche Zeitung*, 10.11.1992, und Heinz-Peter Preußner: „Epochenromane in der Postmoderne. Hanns-Josef Ortheils Bilder der alten und der zu Ende gegangenen Bundesrepublik, oder: *Schwerenöter* versus *Abschied von den Kriegsteilnehmern*“. In: *Schreiben nach der Wende*.

Auch *Abschied von den Kriegsteilnehmern* will mehr sein als eine Biographie des Vaters. Im näheren Sinne meint das Wort 'Kriegsteilnehmer' im Titel zwar sicherlich Ortheils Vater und seine Brüder, wie die folgende Textstelle unterstreicht: "Du Kriegsteilnehmer, ja, Kriegsteilnehmer, Du und Deine vier Söhne, Kriegsteilnehmer seid ihr gewesen!"³ So wenig aber der Protagonist des Romans, trotz aller Übereinstimmung der lebensgeschichtlichen Details, einfach mit Ortheil gleich gesetzt werden kann,⁴ so wenig auch beschränkt sich der 'Abschied' auf den Vater und seine vier Söhne. Die gesamte Nachkriegszeit, die Traumata aller Kriegsteilnehmer, aber auch die der Nachgeborenen sollen hier thematisiert werden.⁵

Dem Begräbnis des Vaters in *Abschied von den Kriegsteilnehmern* folgt eine weite Reise des Ich-Erzählers. Über die Stationen St. Louis und New Orleans gelangt der Protagonist, dessen Name den ganzen Roman hindurch ungenannt bleibt, nach Santo Domingo. Der Ablösungsprozeß vom Vater steht dabei in enger Beziehung zu den Orten, an denen sich der Protagonist aufhält. In der Ferne geht die Erzählergestalt ihren Erinnerungen nach und rekonstruiert aus Notizen, Aufzeichnungen und Photographien die Geschichte ihres Vaters. Dem folgt die Rückkehr aus der Fremde, zugleich mit einem Einbruch der Tagesereignisse. Die ersten Grenzübergänge ehemaliger DDR-Bürger an der österreichisch/ungarischen Grenze schneiden in Form eines Zeitungsfotos, das der Protagonist auf seiner Rückreise in Miami zu Gesicht bekommt, in das Erzählgeschehen ein, welches bis hierhin äußerlich nicht mehr als eine fortlaufende Reiserzählung in einer unbestimmten, beinahe beliebigen Zeit war. Vor seiner Rückkehr aber fährt der Protagonist weiter nach Key West, um das Haus Hemingways aufzusuchen, der in mehrfacher Hinsicht als Stellvertreter des Vaters aufgefaßt werden kann - als schriftstellerischer Lehrmeister, als alter Mann und nicht zuletzt auch als Kriegsteilnehmer. Einem langen Monolog des Protagonisten in Hemingways verlassenen Haus folgt seine Weiterreise nach Wien, und schließlich nach Prag, auf der Suche nach einem Flüchtlingspaar aus der DDR, das sich dort in der deutschen Botschaft aufhalten soll. Die Begegnung mit dem jungen Paar beendet den Roman, doch sind diesem Ende zwei Schlußvarianten angesetzt: eine, in der der Protagonist sich auf eine Bank zurückzieht, die das Gelände überblickt, und dort das Bewußtsein verliert, vielleicht sogar stirbt; und eine zweite, in der der Held des Romans in einer Vision seinen Vater und seine toten Brüder gegen deren Willen auf dem Rücken in die Ferne, nach Osten, und dort auf den höchsten Punkt eines Berges trägt, um sie zu begraben. Der letzte Halbsatz des Romans, der in drei Punkten ausläuft, läßt sich dabei mit dem ersten Halbsatz des Buches, welcher mit drei Punkten beginnt, verbinden. Dadurch

³ *Abschied von den Kriegsteilnehmern*. Roman. München 1992², S. 290.

⁴ Zu der Beziehung von Autobiographie und Fiktion in Ortheils Werk vgl. Hanns-Josef Ortheil: *Köder, Beute und Schatten. Suchbewegungen*. Frankfurt am Main 1985, S. 235 - 239.

⁵ Vgl. etwa Falcke, "Langsame Heimkehr": Kriegsteilnehmer sind die "Repräsentanten der Vergangenheit".

wird die hermetische und zyklische Natur des Romans ebenso unterstrichen, wie die Unmöglichkeit, ein Ende als das letztgültige zu identifizieren.

Schon der Titel *Abschied von den Kriegsteilnehmern* verspricht interessantes Material für eine Untersuchung der Literatur nach der Wende. Der von einigen Stimmen der Kritik im Literaturstreit eingeforderte Abschluß der Nachkriegszeit und Nachkriegsliteratur scheint in ihm angekündigt, ja um den Begriff 'Abschied' geht es sogar wörtlich in dem vieldiskutierten Artikel von Frank Schirrmacher.⁶ Besondere Aufmerksamkeit verdient daher die Frage, ob der im Titel berufene 'Abschied' tatsächlich eine Stunde Null, einen Neuanfang einleitet, und damit eine Position bezieht, die der in den Texten von Günter Grass und F.C. Delius eingenommenen krass entgegengesetzt ist; oder ob der Titel des Romans als Programm gelesen werden kann, dessen Gelingen zur Frage steht. Genau dies ist es auch, was die Rezensenten des Romans am eindringlichsten beschäftigt.

5.2. Abschied von der Vergangenheit

5.2.1. Stimmen der Kritik

Die Ablösung vom Vater wird von der Kritik einhellig als das zentrale Thema in *Abschied von den Kriegsteilnehmern* eingestuft.⁷ In dem Roman werde die "Freudsche Trias Erinnern, Wiederholen, Durcharbeiten idealtypisch durchexerziert", schreibt Thomas Groß.⁸ Dabei vertritt die Vaterfigur nach Ansicht vieler Kritiker die Stelle einer ganzen Generation, ja einer ganzen Epoche. Die Familienszene steht "durchgängig für einen weiteren, historiographischen Kontext", schreibt Volker Wehdeking,⁹ und auch Wulf Segebrecht sieht in *Abschied von den Kriegsteilnehmern* die Verschränkung von persönlicher Geschichte und Zeitgeschichte:

"Mit dem Vater soll hier offensichtlich zugleich eine ganze Generation von Kriegsteilnehmern, ja eine ganze Epoche verabschiedet und im wörtlichen Sinne zu Grabe getragen werden".¹⁰

Um Einiges vorsichtiger äußert sich Eberhard Falcke in seiner Einschätzung, Ortheil habe "die Deutung einer Vater-Sohn-Geschichte mit der Interpretation der deutschen Vergangenheit

⁶ Schirrmacher: "Abschied von der Literatur der Bundesrepublik". In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 2.10.1990.

⁷ Vgl. etwa Töteberg, a.a.O., und Falcke, "Langsame Heimkehr". Siehe auch Volker Wehdeking: *Die deutsche Einheit und die Schriftsteller*, sowie Thomas Groß: "Geschichtstourismus. Hanns-Josef Ortheils Bewältigungsroman *Abschied von den Kriegsteilnehmern*". In: *Die tageszeitung*, 30.9.1992; und Thomas Anz: "Westwärts. Hanns-Josef Ortheils *Abschied von den Kriegsteilnehmern*". In: *Die Zeit*, 2.10.1992.

⁸ Groß, a.a.O. Zit. nach: *Deutsche Literatur 1992*, a.a.O., S. 237.

⁹ Wehdeking, S. 67.

¹⁰ Wulf Segebrecht: "Flucht nach Westen, Begräbnis im Osten. Hanns-Josef Ortheil erzählt vom Vater". In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 29.9.1992.

synchronisiert".¹¹ Es gehört zu den Kennzeichen des Ortheilschen Werkes, daß er die "Individualentwicklung seiner Protagonisten und geschichtliche Verläufe und Ereignisse eng aneinander" bindet.¹² Die Annahme der Kritiker, Ortheil versuche in *Abschied von den Kriegsteilnehmern* den "autobiographischen Roman in einen 'Zeit-Roman' zu überführen" und "die persönliche Geschichte einer Befreiung aus familiären Abhängigkeiten [...] mit den historischen Ereignissen des Jahres 1989 zu parallelisieren", wie Anz beispielsweise schreibt,¹³ scheint daher keineswegs weit hergeholt. Während aber die meisten Rezensenten den persönlichen Ablösungsprozeß des Protagonisten in *Abschied von den Kriegsteilnehmern* für abgeschlossen erachten, melden sie zugleich starke Zweifel an einer Erweiterung der Befreiungsmetaphorik an.

Zwar phantasiert Ortheils Erzählerfigur auf den letzten Seiten des Romans, daß er seinen Vater und seine vier toten Brüder auf seinem Rücken "in den Osten" trägt,¹⁴ um sie dort, "in der fernen Weite, zu begraben für immer".¹⁵ Aus dieser Grablegung ist aber noch nicht das Ende der Nachkriegszeit herauszulesen. Es ist vor allem Wulf Segebrecht, der über das nur "angebliche" Ende der Nachkriegszeit spricht, denn es sehe "nicht so aus, als ließe sich die Epoche von dieser Vision einer Grablegung beeindrucken".¹⁶ Zwar werden in *Abschied von den Kriegsteilnehmern* die Väter verabschiedet, "als biographische, literarische und ideologische Leitbilder des Westens, die der Selbstfindung des Erzählens [...] im Wege stehen".¹⁷ Aber, so Segebrecht weiter,

"sind diese Flüchtlinge und Asylanten, Aus- und Umsiedler aus dem Osten etwa keine 'Kriegsteilnehmer'? Das Ende der Nachkriegszeit ist mit einem 'Abschied von den Kriegsteilnehmern' nicht zu begründen oder zu bewerkstelligen."¹⁸

In der *Zeit* wendet sich Thomas Anz gegen die weiteren Implikationen einer Parallelisierung der persönlichen Ablösung von einem Vaterbild, einer individuellen Befreiung, wie sie Ortheils Held zu gelingen scheint, und den historischen Ereignissen des Jahres 1989. Die private Befreiungsgeschichte des Protagonisten sei in keiner Weise der Befreiung von einem oppressiven Regime gleichzusetzen. Als "Zeit-Roman eines epochalen Aufbruchs aus der Nachkriegszeit", so schreibt Anz weiter, "kann dieser 'Abschied' kaum überzeugen".¹⁹ Auch Michael Töteberg nennt

¹¹ Falcke, "Langsame Heimkehr".

¹² *Neues Handbuch der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur seit 1945*, neu herausgegeben von Dietz-Rüdiger Moser, aktualisierte Ausgabe, München 1993, S. 858.

¹³ Anz, "Westwärts". Auch Heinz-Peter Preußner sieht in Ortheils Werk eine Verschränkung von "Text und Praetext", von allgemeiner und persönlicher Geschichte. (Preußner, S. 120.)

¹⁴ *Kriegsteilnehmer*, S. 410.

¹⁵ *Kriegsteilnehmer*, S. 412.

¹⁶ Segebrecht, a.a.O.

¹⁷ Ebd.

¹⁸ Ebd.

¹⁹ Anz, "Westwärts".

den "Versuch, den privaten Ablösungsprozeß symbolisch zu überhöhen und mit dem aktuellen Zeitgeschehen zu verschmelzen", wenig überzeugend.²⁰

Thomas Groß zieht nicht nur das Gelingen des Aufbruchs aus der Nachkriegszeit in Zweifel, sondern streicht darüberhinaus die ganze Fragwürdigkeit eines solchen Vorhabens heraus. Er kritisiert scharf die "Interpretation des politischen Endes der Nachkriegszeit als [...] 'Zeitenwende'" und bezeichnet sie als Wunschprojektion.²¹ Ortheil möchte in *Abschied von den Kriegsteilnehmern*, so unterstellt Groß, "die deutsche Geschichte im Medium des Romans als begriffene, als angeeignete, letztlich doch noch glückliche darstellen".²² Von ihrem 'Schlußpunkt' im Jahre 1989 aus könnte die Geschichte im Sinne eines 'Ende gut, alles gut' gedeutet werden. Auch Eberhard Falcke spricht von dem "Anschein einer deutschen Teleologie", mit dem Ortheil das Datum der Grenzöffnung der DDR ausstatte und zum "Ziel und Lösungspunkt bundesrepublikanischer Problemgeschichte" erkläre.²³

Dem stimmt Volker Wehdeking nicht nur zu, er erklärt sogar, daß dem Ortheilschen Helden in *Abschied von den Kriegsteilnehmern* die "Befreiung von familiären Abhängigkeiten ebenso wie vom nationalen Trauma" gelinge, und damit eine Befreiung auch von "dem Zwang, für die verdrängte Generationenschuld des Vaters - als gäbe es eine Kollektivschuld und -sühne - als dessen Erbe eintreten zu müssen".²⁴ Wehdeking verleiht somit eben jener "Schlußstrichgesinnung" seine Stimme, gegen die Günter Grass sich in seinem Werk wendet.²⁵ Wehdeking schlägt sogar vor, Ortheils Roman als eine gezielte Affirmation von Schirmachers Postulat eines Nullpunkts und Neuanfangs im Jahre 1989 zu lesen,²⁶ und erklärt, Ortheils Roman entspreche genau dem Ruf nach einer neuen "Zeitrechnung auch im Erzählen",²⁷ und danach, die "Fixierung auf das 'Gedächtnis einer Generation'" aufzugeben, weil sie "den Zukunftshorizont verschließe".²⁸ Ortheil verdränge dabei weder die Kriegs- noch die Nachkriegsthematik, so Wehdeking weiter, sondern führe durch die "Rückschau und Durchdringung von mehr als fünfzig Jahren Familiengeschichte" zu einer "neuen, geklärten Gesichtsperspektive".²⁹

²⁰ Töteberg, S. 5.

²¹ *Deutsche Literatur 1992*, S. 238.

²² Ebd.

²³ Falcke, "Langsame Heimkehr".

²⁴ Wehdeking, S. 74.

²⁵ Vgl. Moser, S. 179.

²⁶ Schirmacher: "Abschied von der Literatur der Bundesrepublik".

Vgl. Wehdeking, S. 64 und 66f.

²⁷ Schirmacher: "Abschied von der Literatur der Bundesrepublik".

²⁸ Wehdeking, S. 67.

²⁹ Wehdeking, S. 64. Heinz-Peter Preußner wiederum kommt zu dem Schluß, daß dem "Pathos des Aufbruchs" keine Einlösung folge, und daß Ortheils Werk letztlich kläglich scheitere. Auch er aber geht von einem Bestreben nach Abschied und Abschluß in *Abschied von den Kriegsteilnehmern* aus. (Preußner, S. 126.)

Die verschiedenen und gegensätzlichen Interpretationen von *Abschied von den Kriegsteilnehmern* eint die Ansicht, daß in dem Text der Abschied des Protagonisten vom Vater das zentrale Thema darstellt, und daß in der Darstellung dieses Ablösungsprozesses zugleich eine Loslösung von der Nachkriegszeit zur Debatte steht. Doch aus dem Gelingen der persönlichen Befreiung von der Vaterbindung allein kann keineswegs schon auf einen Abschluß der Nachkriegszeit geschlossen werden. Es sind daher genau genommen zwei Fragen, welchen nachgegangen werden muß - ob es dem Protagonisten gelingt, den Vater zu verabschieden, und ebenso, ob der Roman - willentlich oder unwillentlich - ein Beleg dafür ist, daß die Nachkriegszeit abgeschlossen ist.

Wie schon Töteberg, Groß und Anz, so ist auch Segebrecht der Ansicht, daß das Ende der Nachkriegszeit in *Abschied von den Kriegsteilnehmern* nur postuliert wird. Die Grablegung des Vaters jedoch scheint nach Ansicht einiger Kritiker durchaus zu gelingen. Dem gegenüber wäre zu behaupten, daß schon der private Abschied auf halbem Wege stehen bleibt.

5.2.2. Geprobte Abschiede

Der Roman hebt mit dem Begräbnis des Vaters an. Die enge Bindung des Protagonisten zu seinem Vater wird aus kleinen Szenen entwickelt, die in der Erinnerung spielen, und aus den Trauerempfindungen, die der Tod des Vaters hervorruft.³⁰ In St. Louis, der ersten Etappe auf der Reise des Helden, die dem Begräbnis folgt, setzt der Protagonist die Geschichte seines Vaters aus Notizen, Photographien und Erinnerungen zusammen.

“Weit entfernt von der Heimat war ich auf die Geschichte meines Vaters gestoßen, und diese Geschichte hatte der Trauer einen reichen Stoff verschafft [...]. Jedenfalls hatte ich deutlich bemerkt, daß die Trauerempfindungen immer stärker geworden waren, schon am Morgen lauerten sie mir auf und ließen mich kaum aus dem Bett finden”.³¹

Die innere Befreiung von der Vaterfigur wird so zu einer Überlebensfrage. Der Protagonist wehrt sich dagegen, den “Platz des Vaters”³² einzunehmen, den seine Mutter ihm zuweisen will, nicht zuletzt, weil er um seine Identität fürchtet.³³ Das “schwere väterliche Erbe”, erklärt der Protagonist, “wäre so ganz an mich gefallen, und ich selbst wäre ausgelöscht gewesen für alle Zeit”.³⁴

Die Reise des Protagonisten nimmt den Charakter einer Flucht an. Er tritt eine “Fahrt in das Vergessen”³⁵ an: Ich hatte “damit begonnen, meine Erinnerungen zu löschen”.³⁶ Auf seiner

³⁰ Vgl. *Kriegsteilnehmer*, S. 124.

³¹ *Kriegsteilnehmer*, S. 124. Vgl. auch S. 86.

³² *Kriegsteilnehmer*, S. 46.

³³ *Kriegsteilnehmer*, S. 45 - 47. Vgl. auch S. 209 - 212.

³⁴ *Kriegsteilnehmer*, S. 47.

³⁵ *Kriegsteilnehmer*, S. 224.

³⁶ *Kriegsteilnehmer*, S. 223.

Flucht gibt er zunächst seine Sprache, seine Kommunikationsfähigkeit, später sogar seine Identität auf - all dies, um eine Distanz zum Vater herzustellen. Der Vater folgt dem Sohn quasi aus dem Grab heraus in die Ferne, dem geographischen Abstand entgegen. Je mehr der Held sich räumlich von seinem Vater entfernt, diagnostiziert Wulf Segebrecht, "desto unausweichlicher wird ihm deutlich gemacht, wie nah er ihm dennoch geblieben ist".³⁷ Diese Situation kulminiert in der Szene im tropischen Bergwald von Santo Domingo. Helmut Böttiger spricht von "einer Art Katharsis".³⁸ Die Szene wird von einem heftigen Regenguß eingeleitet, der den Protagonisten bis auf die Haut durchnäßt. Nach diesem Akt der Neugeburt tritt in der Erinnerung der Vater dem Protagonisten "zum erstenmal als etwas Fremdes entgegen", wie Böttiger bemerkt.³⁹ Paradoxerweise liegt Freiheit in der Akzeptanz der Ähnlichkeit zum Vater. "Die Voraussetzung zur Überwindung des Vaters", schreibt Segebrecht,

"ist die Einsicht in die unvermeidbare Nähe zu ihm, allen äußeren Entfernungen zum Trotz. Erst dann kann auch die spezifische Differenz des Sohnes zu seinem Vater ausgemessen und beschrieben werden".⁴⁰

"Du willst mir zeigen, daß ich ohne Dich nicht sein kann",⁴¹ begehrt der Sohn gegen den Vater auf. Hinter dem Toben und Wüten des Protagonisten steht aber die Gewißheit, daß in der Tat der Sohn ohne den Vater nicht existieren würde, wie auch, daß der Held mit dem Auslöschen seiner Erinnerungen selbst zunichte würde. Statt zu versuchen, das Bild des Vaters zu zerstören, oder ihm davonzulaufen, räumt er ihm nun einen Platz in seinem Inneren ein: "Aus dem Ich-bei-Dir ist ein Du-in-mir geworden, das ist die geheime Verwandlung, das ist die Wandlung des Herzens".⁴²

Diese "Wandlung des Herzens" manifestiert sich in dem Roman in der Erfüllung des Traums, in welchem der Protagonist seinen Vater bestattet. Die Bezüge zwischen dem Traum und seiner Umsetzung im Wachzustand, im Bergwald von Santo Domingo, liegen auf der Hand. In seinem Traum⁴³ sieht der Protagonist seinen Vater in einem dunklen Raum. Dunst und feuchte Dämpfe charakterisieren die Szene ebenso wie ein bitterer Gestank.⁴⁴ Dem entsprechen die Schwärze des Himmels im Bergwald, der Nebel und Sprühregen und der scharfe, bittere

³⁷ Segebrecht, a.a.O.

³⁸ Helmut Böttiger: "Adenauer + Nichts + 1989 = Nichts. Die Vätergeneration hat abgedankt: Hanns-Josef Ortheils Roman *Abschied von den Kriegsteilnehmern*". In: *Frankfurter Rundschau*, 17.10.1992.

³⁹ Böttiger, a.a.O., Vgl. dazu auch *Kriegsteilnehmer*, S. 285.

⁴⁰ Segebrecht, a.a.O.

⁴¹ *Kriegsteilnehmer*, S. 287.

⁴² *Kriegsteilnehmer*, S. 291.

⁴³ Vgl. *Kriegsteilnehmer*, S. 203 - 207. Auf die Anklänge an das Ägyptische Totenbuch hat Michael Töteberg hingewiesen. (Töteberg, S. 5.) Vgl. auch Wehdeking, S. 73.

⁴⁴ Vgl. *Kriegsteilnehmer*, S. 204 - 206.

Farngeruch.⁴⁵ Der Vater ist im Traum beinahe nackt, außer einem an den Seiten offenen Tuch.⁴⁶ Im Bergwald zieht der Protagonist sein Hemd aus und reißt es an der Seitennaht auf.⁴⁷ Den Tisch mit Früchten und Speisen, den der Protagonist im Traum sieht, spiegeln der Tisch und die "Wassermelonen, Bananen und Ananas" im Bergdorf.⁴⁸ Dem "klebrigen Sud", den der Protagonist im Bergdorf verspeist, entspricht das dunkle, schleimige "Gespei" der Speisen in seinem Traum.⁴⁹ Und so wie der Sohn im Traum seine Hände leckt, um seinen Vater zu waschen, so leckt er sie im Bergwald, um sie von Blut zu reinigen.⁵⁰ Beide Szenen werden bestimmt von der Unzufriedenheit des Vaters, die der Protagonist verspürt,⁵¹ und beide Szenen münden in die Schreibarbeit des Sohnes: "Ich hatte begonnen zu schreiben", notiert der Protagonist in Santo Domingo.⁵² Schon zuvor hatte ihm geträumt: "ich hatte begonnen zu schreiben, ich schrieb, ja, ich schrieb".⁵³

Das Innere, der Traum des Protagonisten, scheint so nach Außen gekehrt worden zu sein, so daß der Protagonist ihm begegnen und es bewältigen kann. Während er sich in New Orleans noch auf der Flucht vor der Gemeinsamkeit mit seinem Vater befindet, hat er sie in Santo Domingo akzeptiert. So hat das Objekt des Traums sich in das Subjekt des Wachzustands verwandelt: Der Sohn, nicht der Vater ist beinahe nackt, und der Sohn leckt seine Hände auch nicht mehr, um den Vater mit ihnen zu waschen, sondern um sich selbst zu reinigen. Nun ist er frei und kann zurückreisen. Der Grad seiner inneren Veränderung drückt sich darin aus, daß sein Paßbild unkenntlich geworden ist.

Auf diesen Prozeß beziehen sich also die Kritiker, wenn sie von der Freudschen "Trauerarbeit" sprechen, die der Protagonist in *Abschied von den Kriegsteilnehmern* leiste.⁵⁴ Der Ausgang der 'Trauerarbeit' ist allerdings bis zum Ende des Romans ungewiß. So hält einerseits Thomas Groß *Abschied von den Kriegsteilnehmern* für eine "Bewältigungsstory wie aus dem psychoanalytischen Lehrbuch".⁵⁵ Dahingegen kommt Thomas Anz zu dem Schluß, die Trauer des Protagonisten nehme "pathologische Formen" an und die Befreiung des Sohnes glücke nur im Traum.⁵⁶

In der Tat treten beim näheren Hinsehen Fragen hervor, die dem Roman solch schlüssige Abrundung verweigern, obzwar die Folgerung, Ortheils Held habe seinen Vater endgültig zu

45 Vgl. *Kriegsteilnehmer*, S. 279 - 280.

46 Vgl. *Kriegsteilnehmer*, S. 204.

47 Vgl. *Kriegsteilnehmer*, S. 282 und 287.

48 Vgl. *Kriegsteilnehmer*, S. 278f. und 205.

49 Vgl. *Kriegsteilnehmer*, S. 206 und 277.

50 Vgl. *Kriegsteilnehmer*, S. 287.

51 Vgl. *Kriegsteilnehmer*, S. 205 und 291.

52 *Kriegsteilnehmer*, S. 293.

53 *Kriegsteilnehmer*, S. 207.

54 Vgl. etwa Anz, "Westwärts".

55 Groß, a.a.O.

56 Anz, "Westwärts". Vgl. auch Böttiger, a.a.O. und Falcke, "Langsame Heimkehr".

Grabe getragen, zunächst naheliegend erscheint. Dieser Interpretation steht jedoch beispielsweise entgegen, daß die Elemente der Wach- und Traumwelt sich verschränken und sich mehrfach, auf sehr unterschiedliche Weise, wiederholen. Viele der Versatzstücke des Traums finden sich schon in dem Abstieg ins Totenreich, den der Protagonist in New Orleans unternommen hatte. Schon da ist das Obst auf dem Tisch "zu einem faulen Kompott versuppt",⁵⁷ während es fortwährend dunkel ist⁵⁸ und in den marschigen Sumpfgebieten bitter stinkt.⁵⁹ Auch in New Orleans gerät der Held in einen schweren Regen,⁶⁰ und er schreibt.⁶¹ Der Tatbestand eines prophetischen oder analytischen Traumes, der in der Folge im Wachzustand eingelöst würde, wie es etwa Heinz-Peter Preußner suggeriert,⁶² ist also keinesfalls gegeben. Stattdessen realisiert der Traum sich zunächst als Farce, als Parodie, die keinerlei läuternde oder befreiende, kathartische Wirkung zur Folge hat.

Wie unabgeschlossen das Projekt des Abschieds vom Vater bleibt, wird an kleinen Dingen entwickelt, deren instruktivste vielleicht der Museumsbesuch des Helden in Wien ist, bei dem ihn die "Brueghelschen Monatsbilder"⁶³ in Bann schlagen. Der Protagonist entdeckt auf den Bildern "die Szenen, die ich in den letzten Monaten geträumt hatte, es waren die nur gering von meinen Traumbildern abweichenden Landschaftsszenen".⁶⁴ Diese Traumbilder aber kreisten allesamt um "Zu Hause".⁶⁵ Der Protagonist fühlt sich durch die Gemälde in die Heimat versetzt:

"ich saß nicht mehr in einem Wiener Museum [...] ich saß, auf der kleinen, geschützten Bank ein wenig unterhalb meines Elternhauses am Rande eines Buchenwaldes".⁶⁶

Dies sind Momente des Bleibenden, des Unveränderten, nicht solche der Veränderung oder des Abschieds von etwas Vergangenen. Noch klarer wird das in der Blickverschränkung von Vater und Sohn, die der Protagonist explizit benennt:

"Ja, es war dieser alte Blick, [...] der Blick, [...] der nicht nur mein Blick, sondern auch der Blick meines Vaters gewesen war".⁶⁷

Die Perspektive des Helden ist immer noch die Gleiche wie in seinen Kindertagen: Es hat sich nichts verändert. Die im Museum fehlenden Gemälde aus dem Zyklus ergänzt der Held durch seine inneren Bilder, insbesondere seine "Lieblingsfotografie" des Vaters bei der Heuernte.⁶⁸

⁵⁷ *Kriegsteilnehmer*, S. 231.

⁵⁸ Vgl. *Kriegsteilnehmer*, S. 232.

⁵⁹ Vgl. *Kriegsteilnehmer*, S. 227.

⁶⁰ Vgl. *Kriegsteilnehmer*, S. 187f. und 197.

⁶¹ Vgl. *Kriegsteilnehmer*, S. 232f.

⁶² Vgl. Preußner, S. 114.

⁶³ *Kriegsteilnehmer*, S. 374.

⁶⁴ *Kriegsteilnehmer*, S. 379.

⁶⁵ *Kriegsteilnehmer*, S. 374.

⁶⁶ *Kriegsteilnehmer*, S. 375.

⁶⁷ *Kriegsteilnehmer*, S. 375f.

⁶⁸ *Kriegsteilnehmer*, S. 27 und 380f.

Zwar mag er wieder seine Eigenständigkeit, seinen Abstand zum Vater betonen, indem er ausruft: Das "ist Dein Bild, Dad, wir wollen es so lassen, es ist Dein Bild, nicht mein Bild",⁶⁹ doch stimmt das nur in dem eingeschränkten Sinn, daß es der Vater ist, der sich in der Fotografie befindet. Das Bild des Vaters in *Abschied von den Kriegsteilnehmern* jedoch wird unbestreitbar durch die Erzählerstimme evoziert und ist ein Produkt der "Vorstellung"⁷⁰ des Sohnes. In diesem Sinne entspricht es auch keineswegs der Wahrheit, wenn der Held behauptet, "der Krieg, Dad, der Krieg ist nicht darauf"⁷¹ - ist doch das Bild des Vaters, und auch das Bild der Nachkriegszeit, das in *Abschied von den Kriegsteilnehmern* entworfen wird, durch und durch vom Krieg bestimmt.

Auf den letzten Seiten des Romans bricht der Held mit einer Herzattacke auf einer Spazierbank in Prag zusammen.⁷² Ob die Attacke tödlich verläuft, läßt der Autor offen. Sterbend, oder in einer Ohnmacht versinkend, hat der Held eine Vision, mit der der Roman abschließt. In dieser Vision sieht Ortheils Held, wie er seinen Vater und seine vier toten Brüder gegen ihren Willen ostwärts schleppt, um sie dort "zu begraben für immer ...".⁷³ Ins Auge springt dabei zuallererst, daß Ortheils Held einen Teil dieses Vorsatzes bereits ausgeführt hat: Er hat seinen Vater und seine Brüder in seinem Inneren nach Osten, genauer gesagt nach Prag, mitgeschleppt. Von einer bereits vollzogenen Grablegung kann allerdings keine Rede sein - das "begraben für immer" ist nach wie vor nur Intention. Das Offene, Unabgeschlossene der Situation zeigt sich ebenso in den drei Punkten, in die der Roman ausläuft. Da der Roman mit drei Punkten anhebt und es sowohl syntaktisch wie auch semantisch durchaus möglich ist, den letzten Satz mit dem ersten fortzusetzen, sind weder Ende noch Anfang eindeutig gegeben. Der Umstand, daß auch die gleichen Motive - die des toten Vaters, des Begräbnisses, der vier toten Brüder, die der Held auch schon zu Beginn des Romans 'auf dem Buckel' trägt,⁷⁴ und nicht zuletzt das Motiv des Gehens⁷⁵ - am Anfang wie am Ende verwendet werden, verknüpft weiter das Ende mit dem Beginn. Indem der Roman so an seinem Ende in den Anfang zurückmündet, aktualisiert er auch die Verweigerung des Protagonisten, den Tod seines Vaters anzuerkennen, mit der der Roman anhebt: "Neinnein, dachte ich weiter, natürlich ist Vater nicht gestorben [...], noch lebt er ja, er lebt".⁷⁶ *Abschied von den Kriegsteilnehmern* gestaltet sich also als ein Zyklus, dem ein Ende fehlt und somit auch ein 'Abschied'.

⁶⁹ *Kriegsteilnehmer*, S. 391.

⁷⁰ *Kriegsteilnehmer*, S. 27.

⁷¹ *Kriegsteilnehmer*, S. 391.

⁷² Vgl. *Kriegsteilnehmer*, S. 408. Siehe auch S. 290 für den Hinweis auf das schwache Herz des Protagonisten.

⁷³ *Kriegsteilnehmer*, S. 412.

⁷⁴ Vgl. *Kriegsteilnehmer*, S. 9.

⁷⁵ Vgl. *Kriegsteilnehmer*, S. 7 und 412.

⁷⁶ *Kriegsteilnehmer*, S. 7. Vgl. auch 8 und 9.

Auch die Zeichnung der Figur der Mutter, die in den Notizen und Erinnerungen des Protagonisten großen Raum einnimmt, bietet in dem Roman vor allem Gelegenheit, die Kriegs- und Nachkriegsthematik gegenwärtig zu halten.⁷⁷ Die Mutter ist mit Sicherheit ebenso ein 'Kriegsteilnehmer', wie der Vater und die Brüder. Wie sie, ja vielleicht noch mehr als sie, ist die Mutter ein "Opfer des Krieges",⁷⁸ ein "lebendes Überbleibsel der Vergangenheit",⁷⁹ das der Krieg "noch lange nicht freigegeben"⁸⁰ hat. All diese Bestimmungen beschreiben die Mutter ebenso treffend wie den Vater oder die Brüder. Ihr Leben, ja ihr ganzes Sein steht unter dem Einfluß des Krieges.⁸¹ Sie vermag den Krieg nie als etwas Vergangenes zu betrachten: "Mutter hat nie vom Ende des Krieges gesprochen".⁸² Vielmehr ist sie der Überzeugung, daß der Krieg nicht endgültig vorüber ist und jeden Tag von neuem aufflammen könnte: "An solchen Tagen hat Mutter vom Krieg geredet, an solchen Tagen war sie sicher, daß der Krieg von neuem begann".⁸³ Es sind jedoch keine weit zurückreichenden Erinnerungen an etwas lange Vergangenes, die die Mutter an den Krieg denken lassen, sondern aktuelle Ereignisse, wie etwa die Ermordung Kennedys in Dallas.⁸⁴ Der Krieg und die Vergangenheit sind für die Mutter so eng an die Gegenwart gebunden, daß selbst "harmlose Meldungen" sie erneut in Krankheit und Sprachverlust stürzen.⁸⁵

"ich hatte gedacht, [...] wir sind auf unglückselige Weise mit den Ereignissen draußen verbunden, die Ereignisse draußen stören uns immer wieder auf, und am schlimmsten ist es, wenn es 'deutsche Ereignisse' sind, wenn von 'deutsch', 'Deutschland' oder 'den Deutschen' gesprochen wird, das ist das Furchtbarste, dieses Reden vom 'Deutschen'".⁸⁶

Die Mutter, so bemerkt der Protagonist, vermag die Worte 'deutsche Ereignisse' auf nichts anderes als auf den zweiten Weltkrieg zu beziehen. Diese Gedankenkette des Helden wird wiederum durch die 'jüngsten deutschen Ereignisse', jene an der österreichisch/ungarischen Grenze, hervorgerufen. Er hat die Haltung der Mutter übernommen, für ihn besteht ebensowenig Hoffnung auf eine unvoreingenommene oder unbelastete Konnotation der Begriffe 'deutsch' oder 'das Deutsche',⁸⁷ wie für seine Mutter.

Beide Momente des Romans: Der immer wieder von Neuem unternommene Versuch eines Abschieds vom Vater ebenso wie das wiederholte Scheitern dieses Versuchs, sind unlösbar miteinander, und ineinander, verwoben. Abschiede werden in dem Roman nur als Traum erlebt,

⁷⁷ Vgl. *Kriegsteilnehmer*, S. 385-390.

⁷⁸ *Kriegsteilnehmer*, S. 108.

⁷⁹ *Kriegsteilnehmer*, S. 107.

⁸⁰ *Kriegsteilnehmer*, S. 290.

⁸¹ Vgl. etwa *Kriegsteilnehmer*, S. 160.

⁸² *Kriegsteilnehmer*, S. 385.

⁸³ Ebd.

⁸⁴ Vgl. ebd.

⁸⁵ *Kriegsteilnehmer*, S. 388.

⁸⁶ Ebd.

⁸⁷ Vgl. auch *Kriegsteilnehmer*, S. 187.

oder im Konjunktiv.⁸⁸ So sehr der Protagonist sich um eine Lösung von den Portalfiguren seiner Vergangenheit bemühen mag, er bleibt ihnen verhaftet. Nichts wird in *Abschied von den Kriegsteilnehmern* weniger beschrieben als eine Zäsur, ein Bruch oder endgültiger Abschied. Ganz im Gegenteil, der Roman liefert fortlaufend Hinweise darauf, wie sehr Vergangenheit und Gegenwart dieses Helden in Eins gesetzt sind.

Lassen sich aus dem Mißlingen der Abschiednahme vom Vater Schlüsse auf den Abschied von der Nachkriegszeit ziehen? Sicherlich ist das Mißlingen des persönlichen Abschieds ein Hinweis darauf, daß auch der Abschied von der Nachkriegszeit nicht unproblematisch sein kann. Auch heißt der Roman gewiß nicht ohne Grund *Abschied von den Kriegsteilnehmern*, und eben nicht 'Abschied vom Vater'. Die Frage aber bleibt, ob Ortheil den Versuch unternimmt, das Eine schlichtweg mit dem Anderen zu beantworten, oder ob er einen expliziten Zusammenhang zwischen Zeitgeschichte und der Familiengeschichte seines Protagonisten herstellt.

Wehdeking ist der Ansicht, daß der Roman über den Vater "hinaus alle Jahrgänge, die Krieg und Nachkrieg [...] bewußt erlebt" haben "meint",⁸⁹ und daß in ihm die "Befreiung von familiären Abhängigkeiten ebenso wie vom nationalen Trauma" gelingt.⁹⁰ Doch kann Wehdeking diese Annahme allein darauf stützen, daß für Ortheils Schreibhaltung "alles 'Private' immer schon durch den öffentlichen Diskurs mitgeprägt erscheint".⁹¹ In der Tat präsentiert *Abschied von den Kriegsteilnehmern* kaum Bezüge zwischen der Familiengeschichte des Protagonisten und der Geschichte der Nachkriegszeit, wie sie sich in den hier besprochenen Texten der Wendeliteratur in großer Anzahl finden lassen. Auf diese Abwesenheit von geschichtlichen Ereignissen bezieht sich etwa Helmut Böttiger, wenn er bemerkt, in dem Roman herrsche eine "eigentümliche Geschichtslosigkeit vor, [...] obwohl sich das Ganze ständig um Zeit und Geschichte"⁹² drehe: Die "Zeitläufte stehen als bekanntes Faktenmaterial unverarbeitet dar".⁹³ Das bringt Böttiger zu der etwas überspitzten Formulierung: "Zwischen Adenauer und dem Jahr 1989 ist - das Nichts".⁹⁴

Dieses Nichts, um Böttigers Wort aufzugreifen, ist aber nicht einfach eine Abwesenheit oder gar ein Mangel, sondern eine von Ortheil genau benannte und umgrenzte, und dadurch mit Sinn versehene Abwesenheit. Der Protagonist schreibt zwar nicht über Ereignisse der jeweiligen Tagespolitik, doch er schreibt sehr wohl über das Aufschreiben der Ereignisse: "ich habe unsere Tagesabläufe beschrieben und kleine Ereignisse aus unserer Umgebung",⁹⁵ berichtet er etwa.

⁸⁸ Vgl. etwa *Kriegsteilnehmer*, S. 240, 315f.

⁸⁹ Wehdeking, S. 64.

⁹⁰ Wehdeking, S. 74.

⁹¹ Wehdeking, S. 70.

⁹² Böttiger, a.a.O.

⁹³ ebd. Vgl. auch Anz, "Westwärts". und Groß, a.a.O.

⁹⁴ Böttiger, a.a.O.

⁹⁵ *Kriegsteilnehmer*, S. 311. Vgl. auch S. 388.

Zwar werden die Ereignisse selbst gezielt ausgespart, um so wichtiger für den Roman ist es aber, daß der Protagonist mit ihrem Aufschreiben beschäftigt ist. Das Schreiben, seine Entwicklung und Bedeutung für den Protagonisten, zieht sich als Motiv durch *Abschied von den Kriegsteilnehmern*. Die 'Ereignisse' sind nicht wichtig, sie stehen hinter dem Schreibprozeß zurück. Nur in ihrer Wirkung auf den Protagonisten und seine Familie sind sie für den Roman bedeutsam:

“ich habe die immer dichter zusammenwachsende Zelle unserer Familie durch mein Schreiben zusammengehalten [...] heimlich habe ich aber auch für mich geschrieben, [ich bin] aber immer wieder auf unsere Familiengeschichte verwiesen worden, mein ganzes Schreiben hat hier seine Wurzeln”.⁹⁶

Nicht aber als lapidares Axiom, wie Wehdeking vorschlägt, prägt in *Abschied von den Kriegsteilnehmern* der öffentliche Diskurs das Private. Stattdessen wird hier die Einordnung aller öffentlichen, geschichtlichen Geschehnisse, die sich seit dem Krieg ereignet haben, in die Familientragödie aufgezeigt. Dieser Ansatz ist es, der in dem Motiv des Schreibens immer wieder an die Oberfläche tritt.

Das Schreiben ist für den Protagonisten gleichbedeutend mit Überleben⁹⁷ - seinem Eigenen, wie auch dem der Vergangenheit. Er selbst lebt nur im Schreiben:

“das Schreiben ist von jeher das einzige gewesen, was mich interessiert hat, sonst nichts [...] ich bin nicht mehr Herr meines Geschriebenen, nein, das Geschriebene und das Schreiben haben mich längst so gepackt, daß ich nur noch leben kann, indem ich schreibe”.⁹⁸

Das Schreiben aber hält die Vergangenheit gegenwärtig. Der Protagonist sieht durch sein Schreiben das “Band zwischen den Lebenden und den Toten geknüpft”.⁹⁹ Ihm scheint, “nur im Schreiben gebe es Dauer, und nur durch das Schreiben erhalte und bezeuge sich das Leben in der vollständigsten Weise”.¹⁰⁰

Dieser Aspekt wird auch durch den Traum des Protagonisten deutlich. Es gelingt Ortheils Helden weder, mit seinem Vater zu sprechen, noch ihn zu speisen oder zu waschen.¹⁰¹ Er steht “hilflos”¹⁰² vor dem Zerfall, der Verwesung in der Grabkammer seines Vaters, bis ihm eine

⁹⁶ *Kriegsteilnehmer*, S. 312f.

⁹⁷ Töteberg nach ist Schreiben für Ortheil die Vergewisserung seiner Existenz. (Vgl. Töteberg, S. 1)

⁹⁸ *Kriegsteilnehmer*, S. 313. Vgl. auch “Zauber des Schreibens [...] Erfolge der Schrift” (*Kriegsteilnehmer*, S. 52); “das Schreiben wurde ein Sog, ich schrieb, als ginge es darum, jedes Detail zu bewahren” (*Kriegsteilnehmer*, S. 201f.) und “unwichtig, was dabei rauskommt, nur das Schreiben, das Schreiben darf nicht versiegen” (*Kriegsteilnehmer*, S. 346f.)

⁹⁹ *Kriegsteilnehmer*, S. 313.

¹⁰⁰ *Kriegsteilnehmer*, S. 52.

¹⁰¹ Vgl. *Kriegsteilnehmer*, S. 204 - 206.

¹⁰² *Kriegsteilnehmer*, S. 206.

Stimme befiehlt, zu schreiben: "Und ich hatte begonnen zu schreiben, ich schrieb, ja, ich schrieb".¹⁰³ Das Schreiben also ist das einzige Mittel, dem Verfall Einhalt zu gebieten - schon das bezeichnet die Brücke zur Vergangenheit, die das Schreiben für Ortheils Helden darstellt. Darüberhinaus aber ist zu fragen, *was* hier geschrieben wird. Zwar ist es im Traum ein "Alphabet aus kryptischen Zeichen",¹⁰⁴ die der Held nicht versteht, in seiner Wirklichkeit, im Romangeschehen allerdings ist es nichts anderes als die Geschichte seines Vaters, die er aufzuschreiben beginnt.¹⁰⁵

Der Vater, selbst des Schreibens, der Auseinandersetzung mit der Vergangenheit, nicht mächtig,¹⁰⁶ initiiert das Schreiben des Sohnes.¹⁰⁷ Daraus entwickelt der Protagonist seine Art des Schreibens. Sie ist einerseits ein Festhalten, auch der "kleinsten, unbedeutendsten Details",¹⁰⁸ des Tageslaufs, der Naturbilder; aber darüberhinaus auch ein Aneignen:

"Mit dem Schreiben war mehr anzufangen als bloßes Festhalten und Konstatieren, ein dürftiges Sammeln der Eindrücke zur Aufbewahrung für die Zukunft, das Schreiben war auch dazu geeignet, Eindrücke zu verwandeln".¹⁰⁹

Immer wieder aber kehrt der Protagonist zum Thema des Krieges zurück.

"Dann wollte ich [...] Kriegsprosa schreiben [...] es gab da was aufzuschreiben, was meine Familie betraf, viel Kriegsprosa [...] aber dann bin ich beim Denken der Kriegsprosa immer vorsichtiger geworden [...]. Und so hab ich Satz für Satz geschrieben, ruhige, einfache Sätze, keine Kriegsprosa".¹¹⁰

Das Erzähler-Ich kann nur über den Umweg der Familiengeschichte über den Krieg schreiben, mit 'einfachen, ruhigen Sätzen', sie sind "die einzige mir mögliche Kriegsnachkriegsprosa".¹¹¹

Der Punkt, auf den der Roman sich immer wieder bezieht, ist das Dritte Reich. Zwischen diesem Punkt und der Gegenwart des Jahres 1989 liegt das von Böttiger titulierte "Nichts". Die Geschichte der Jahre 1945 - 1989 kann sich an Bedeutung nicht mit der Geschichte der Kriegsjahre messen, sie erscheint in der Tat nichtig. Aus den Kriegsjahren auch leitet sich die Familientragödie des Erzählers her. Kein Ereignis der Geschichte ist bedeutsam genug, um mit dem Dritten Reich in einer Reihe zu stehen, Geschichte ist in *Abschied von den Kriegsteilnehmern* immer nur und wieder Kriegsgeschichte:

"am liebsten hätte ich nur geschrieben Kotzkrieg, Kotzkrieg".¹¹²

¹⁰³ *Kriegsteilnehmer*, S. 207.

¹⁰⁴ Ebd.

¹⁰⁵ Vgl. *Kriegsteilnehmer*, S. 292.

¹⁰⁶ Vgl. *Kriegsteilnehmer*, S. 51 und S. 309f.

¹⁰⁷ Vgl. *Kriegsteilnehmer*, S. 291f., 307ff. und 331.

¹⁰⁸ *Kriegsteilnehmer*, S. 201. Vgl. auch S. 307ff.

¹⁰⁹ *Kriegsteilnehmer*, S. 308f. Vgl. auch 310-12.

¹¹⁰ *Kriegsteilnehmer*, S. 349f.

¹¹¹ *Kriegsteilnehmer*, S. 350.

5.3. Die Struktur des Romans

5.3.1. Zyklische Verläufe

Auf den ersten Blick präsentiert *Abschied von den Kriegsteilnehmern* sich als fortlaufende, lineare "Reiseerzählung"¹¹³ - ohne Unterteilungen in Kapitel oder Teile durch eingefügte Überschriften. Das "einfache Muster einer linearen Romanerzählung",¹¹⁴ das Eberhard Falcke in *Schwerenöter* verwirklicht sieht, scheint auch in *Abschied von den Kriegsteilnehmern* die Form zu bestimmen. Thomas Anz urteilt etwa, das "literarische Verfahren ist denkbar simpel",¹¹⁵ und Töteberg spricht gar von einem "konventionell-leblosen Bau".¹¹⁶ Helmut Böttiger erklärt: Ortheils Romane hätten mit der Postmoderne auf den "ersten Blick gar nichts zu tun. Formal schon überhaupt nicht: da wird munter erzählt, es gibt Handlungsbögen und Geschichtsabläufe".¹¹⁷

Vor dem Erwartungshintergrund solch konventioneller Erzählweise scheint Ortheils Roman allerdings zu enttäuschen. Eberhard Falcke vermißt in der Reiserzählung bewegende "Bilder der fernen Welten" und nennt das Buch "kulissenhaft", "trivial", "schwach motiviert" und "schwerfällig".¹¹⁸ Helmut Böttiger fügt dem die Bewertungen "unkonkret und unplastisch" hinzu,¹¹⁹ während Thomas Anz Ortheils Romanprosa "umständlich, belehrend und hölzern" findet.¹²⁰

"Gewaltsam konstruiert"¹²¹ nennt Anz insbesondere die Handlungsstruktur, die den Roman vorantreibt, und auch Falcke hält die Geschichte der Vaterbindung für ein "Konstrukt".¹²² "Konstruktionen, Konstruktionen" bemängelt ebenfalls Böttiger und befindet: "Überall schimmert das Gewollte hindurch".¹²³ Zuviel Kalkül, zuwenig Sinnlichkeit sei bezeichnend für *Abschied von den Kriegsteilnehmern*. "Es lebt nichts in dieser Prosa",¹²⁴ konstatiert Böttiger, und Ortheil "hält sich bloß an der Idee fest, er verwandelt sie nicht".¹²⁵ Daß in *Abschied von den Kriegsteilnehmern*

¹¹² Ebd.

¹¹³ Falcke, "Langsame Heimkehr".

¹¹⁴ Eberhard Falcke: "Ein Disput zwischen Bock und Gärtner. Über Hanns-Josef Ortheils Zeitroman *Schwerenöter*." In: *Süddeutsche Zeitung*, 7.10.1987.

¹¹⁵ Anz, "Westwärts".

¹¹⁶ Töteberg, S. 4.

¹¹⁷ Böttiger, a.a.O.

¹¹⁸ Falcke, "Langsame Heimkehr".

¹¹⁹ Böttiger, a.a.O.

¹²⁰ Anz, "Westwärts".

¹²¹ Ebd.

¹²² Falcke, "Langsame Heimkehr".

¹²³ Böttiger, a.a.O.

¹²⁴ Ebd.

¹²⁵ Ebd.

zuviel "kommentiert und erklärt" werde, urteilt auch Falcke, und Anz bemängelt, alles werde "nicht nur erzählt, sondern immer wieder auch ausdrücklich erklärt".

Es ist auffällig, wie stark diese Kritik an *Abschied von den Kriegsteilnehmern* derjenigen ähnelt, welche zu dem als ledern, trocken und unlesbar bezeichneten Roman von Günter Grass geäußert wurde, und es steht zu vermuten, daß Ortheil sich, aus ähnlicher Motivation wie Grass, absichtlich von konventioneller, fabulierender Erzählweise abwendet, welche Geschichte in Geschichten mit einem Anfang und Ende zu fassen sucht. Auch Ortheils Werk steht in der Tradition des modernen Romans, dem ein ordentliches "Nacheinander von Tatsachen", um mit Robert Musil zu sprechen, eine "Aufreihung alles dessen, was in Raum und Zeit geschehen ist, auf einen Faden, eben jenen berühmten 'Faden der Erzählung'", unmöglich ist.¹²⁶ Allerdings erreicht Ortheil die Abgrenzung zum traditionellen Roman in *Abschied von den Kriegsteilnehmern* nicht mehr durch eine Stimmenvielfalt, wie sie seine früheren Romane noch charakterisiert hat,¹²⁷ sondern durch eine Reihe von strukturellen Kunstgriffen, mit denen er die vorgebliche Linearität des Romans unterläuft.

Zwar scheint die in *Abschied von den Kriegsteilnehmern* eingenommene Perspektive durchgehend einheitlich, da sie die Stimme des Protagonisten wiedergibt, doch das Wiedereinmünden des Endes in den Anfang, die Wiederholungen und vielfältigen Verschränkungen von Romanteilen, Ereignissen, Traum- und Wacherfahrungen kennzeichnen in viel stärkerem Maße den Roman, dessen Struktur sich als zyklisch, spiralig und letzten Endes auch hermetisch herausstellt.

Der Anfang des Romans entpuppe sich im nachhinein, so schreibt auch Thomas Groß,¹²⁸ als Bestandteil der Notizen, die der Protagonist im Bergdorf auf Santo Domingo anfertigt: "Jetzt werde ich [...] die Geschichte meines Vaters erzählen, ich werde mit der Beerdigung beginnen".¹²⁹ Ortheil zerstört hier den Anschein leicht nachvollziehbarer Chronologie, welche seine Reiseerzählung zunächst zu charakterisieren scheint.¹³⁰ Schon die drei Punkte, mit denen der Roman beginnt und schließt, schaffen eine Verunsicherung des 'vorher' und 'nachher' der Ereignisse. Auch bleibt dem Leser oft verborgen, wo sich der erzählende Protagonist gerade aufhält - während der Leser auf den ersten Seiten des Romans Glauben gemacht wurde, er schritte sozusagen mit dem Protagonisten hinter dem Sarg seines Vaters einher, befindet er sich vielmehr schon auf Santo Domingo und notiert den Vorgang der Grablegung. Das Phänomen der erschütterten Chronologie, der absichtlich herbeigeführten Schwierigkeit, ein Vorher/Nachher festzulegen, zeigt sich ebenso deutlich in Ortheils Gebrauch der Zeiten.

¹²⁶ Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*, a.a.O., S. 650.

¹²⁷ Vgl. Töteberg, S. 2.

¹²⁸ Vgl. auch Wehdeking, S. 69.

¹²⁹ *Kriegsteilnehmer*, S. 374.

¹³⁰ Vgl. auch Preußner, S. 127.

Mehrere Kritiker halten diesen Gebrauch für bemerkenswert. Böttiger etwa kommentiert, die

“Erinnerungspassagen an den Vater [...] sind in durchaus imponierender Weise mit Vorvergangenheitsformen und künstlichen Abkürzungen des Tempus Präteritum durchgehalten: lange Phasen sind im Plusquamperfekt erzählt, und eindringliche Vergegenwärtigungen geschehen im anheimelnden Perfekt - so die Kriegserlebnisse des Vaters, die dadurch einen sanften Märchenton erhalten”.¹³¹

Ob jedoch die Schlußfolgerung Falckes gerechtfertigt ist, der Roman sei deshalb im “Plusquamperfekt erzählt”, weil er “von vollendeter Vergangenheit” handle, ist fraglich. Vielmehr wirkt die Verwendung verschiedener Zeiten in erster Linie wieder verunsichernd auf die Chronologie des Erzählten. Die Perspektive des Ich-Erzählers ist offensichtlich den Begebenheiten, die gerade erzählt werden, weit vorgerückt - um so vieles vorgerückt, ließe sich sagen, daß schon wieder Zweifel an dem zuvor Gedachten möglich sind.¹³²

Auch Thomas Groß zieht eine nicht weit genug greifende Schlußfolgerung aus dem strukturellen Moment, das die Notizen im Bergdorf nachträglich als Einleitungsszenen des Buches darstellt. Dadurch, so Groß, zeige sich das Begräbnis des Vaters als “bereits verstandene und angeeignete Geschichte”.¹³³ Ein solcher Erzählgestus eines weiträumigen und langen Blickes zurück, von einem Endpunkt aus, ist jedoch in dem Roman bestenfalls vorübergehend und wird sogleich wieder abgelöst. So verweisen die Notizen im Bergdorf nicht nur auf das zurückliegende Begräbnis des Vaters, sondern ebenso auf den erst “Gestern abend” das Dorf besuchenden Friseur.¹³⁴

“Irgendwann werde ich beschreiben, wie ich hier, in einem Bergdorf der Insel Hispaniola, sitze, mit den ersten Notizen für die Geschichte meines Vaters beschäftigt. Ich werde von nun an auch damit beginnen, mir Aufzeichnungen über das Dorf zu machen. [...] Gestern abend tauchte im Dorf ein Friseur auf”.¹³⁵

Ortheil entwirft so eine Serie von selbstreferentiellen Schleifen und Bögen. Jeder Punkt in der Erzählung wird mehrfach erzählt und verweist daher, entgegen dem Fortlauf der Geschichte, ebenso vorwärts wie rückwärts. Kein Thema ist jemals wirklich abgeschlossen.¹³⁶ Das gilt für all jene Themenstränge und Signalbegriffe, die immer wieder im Text auftauchen, wie etwa das

¹³¹ Böttiger, a.a.O.

¹³² Der Satz ‘ich hatte gedacht’ bedeutet eben auch: ‘jetzt denke ich das nicht mehr’.

¹³³ Groß, a.a.O.

¹³⁴ *Kriegsteilnehmer*, S. 306.

¹³⁵ *Kriegsteilnehmer*, S. 317. Vgl. auch S. 306.

¹³⁶ Es ließe sich hier weiter anführen, daß *Abschied von den Kriegsteilnehmern* - darin vergleichbar mit *Stille Zeile sechs* - über seine Buchdeckel hinaus mit früheren Werken Ortheils in Verbindung steht. Für eine ausführliche Besprechung der Zusammenhänge und Parallelen zwischen Ortheils früherem Roman *Schwerenöter* und *Abschied von den Kriegsteilnehmern* siehe Preußner, S. 117-120.

Motiv des Landvermessens oder die Sprachstörung der Mutter. Am einsichtigsten aber zeigt sich das dichte Beziehungsgeflecht, das Ortheil entwirft, am Motiv des "westwärts".

5.3.2. Westwärts - oder Vor und Zurück?

Die Bewegung 'westwärts' bestimmt die Reisestrecken des Romans, konstatiert Wehdeking.¹³⁷ Dieser Ansicht sind auch andere Kritiker: "Der treffende Titel für den neuen Roman von Hanns-Josef Ortheil wäre gewesen: *Go West*", erklärt etwa Wulf Segebrecht.¹³⁸ Die Bewegung des Vaters nach Westen wird als dessen Versuch interpretiert, sich von der Vergangenheit loszusagen, die ihn während des Krieges immer wieder nach Osten führte. Zu einer solchen Interpretation scheint der Roman auch zunächst einzuladen: Im Hintergrund seiner Erinnerungen, erzählt der Protagonist,

"schoben sich andere Bilder nach vorn, es waren Bilder aus dem Leben meines Vaters, die auf das lockende 'Westwärts' gehorchten, denn nach und nach hatte ich begriffen, warum mein Vater mit mir immer nur westwärts gereist war und warum das Leben meines Vaters auf geradezu aufreizende Art mit Wegen nach Westen zu tun gehabt hatte".¹³⁹

Der Vater hatte einen "erbitterten Kampf" um sein Bleiben in der "Region des Kölner Raumes" geführt.¹⁴⁰ Seines Vaters Gegner in diesem Kampf aber "war der Krieg gewesen, der Krieg hatte Vater auf zunächst unauffällige, kaum merkliche Weise, dann immer offener und brutaler nach Osten verschlagen".¹⁴¹

Viele Kritiker sehen in der Reise des Helden eine Assimilation mit der Lebensdevise des Vaters. Die Reiserichtung des Protagonisten sei vom Vater und dessen Lebensdevise "Westwärts" diktiert, erklärt etwa Helmut Böttiger.¹⁴² Bei näherer Betrachtung allerdings erweisen sich die Versuche, die verwirrende Fülle von Ortsnamen, die *Abschied von den Kriegsteilnehmern* präsentiert, in ein Schema einzufügen, das Bewegungen nach Westen von solchen nach Osten zu unterscheiden sucht, allesamt als wenig schlüssig. Das Motiv ist uneindeutiger und vielschichtiger, als auf den ersten Blick ersichtlich ist. So streicht etwa Segebrecht in Anspielung auf die Schlußszene des Romans heraus, daß in der Vision des Protagonisten der Versuch unternommen wird, "die Leichen des Westens, also die Lasten der eigenen Vergangenheit, im Osten zu begraben". Das ist aber durchaus ein problematisches Konzept, welches eine Fülle von Fragen

¹³⁷ Vgl. Wehdeking, S. 68.

¹³⁸ Segebrecht, a.a.O. Vgl. auch: "Alle Fluchtwege im Roman hatten [...] westwärts geführt" (Anz, "Westwärts"); und "'Westwärts' hieß die Lebensdevise des Vaters" (Böttiger, a.a.O.). Falcke erklärt sogar, im "Vater personifizierte sich die Westintegration der Bundesrepublik" (Falcke, a.a.O.).

¹³⁹ *Kriegsteilnehmer*, S. 95f.

¹⁴⁰ *Kriegsteilnehmer*, S. 96.

¹⁴¹ *Kriegsteilnehmer*, S. 97.

¹⁴² Böttiger, a.a.O.

aufwirft. Ist der Osten als die wirkliche, innere Heimat der Kriegsteilnehmer zu verstehen, in derer Erde sie zu Frieden kommen sollen? Was bedeutet es, daß der Vater und seine vier Söhne sich gegen diesen Begräbnisort wehren?¹⁴³ Soll es heißen, daß Vater wie Brüder des Protagonisten 'in Wahrheit' Kriegsgefallene sind, und das Leben des Vaters nach dem Krieg daher nichts als Chimäre war? Wenn der Krieg, gemeinsam mit dem Vater, endgültig begraben werden soll, warum legt dann gerade das Schlußplateau, mit Granaten und Detonationen, nahe, daß der Krieg in vollem Gange ist? Und ist nicht gerade die fortwährende Betonung der Begriffe Osten und ostwärts, Westen und westwärts als ein Hinweis auf das nach wie vor problematische, belastete Verhältnis Deutschlands zu seiner geographischen Lage zu lesen?

Vorschnelle Interpretationen der Motive "westwärts" und "ostwärts" erweisen sich rasch als unbefriedigend. Untersucht man die Reisestationen des Helden auf ihre geographische Lage, so ist festzustellen, daß sie in den wenigsten Fällen in ein klares Ost/West-Schema passen. Von St. Louis bewegt der Held sich beispielsweise weder nach Osten, oder gar, wie zu erwarten wäre, nach Westen auf den Spuren Clarks und Merriwethers.¹⁴⁴ Stattdessen folgt er dem Verlauf des Mississippi stromabwärts, nach Süden. Um überhaupt an den Mississippi zu kommen, muß der Protagonist sich nach Osten bewegen,¹⁴⁵ allerdings gelangt er so zunächst in ein Stadtviertel, das "West End" heißt.¹⁴⁶ Auch von New Orleans, seiner nächsten Station, führt seine Reise ihn weiter nach Süden, in die Dominikanische Republik. Erst wieder Key West, in dessen Namen sich der Schlüssel zum 'Tor des Westens' verbergen könnte, fügt sich wieder in ein Ost/West-Schema ein - aber der Ort scheint vor allem als Standpunkt des Hemingway-Hauses signifikant,¹⁴⁷ nicht wegen der Anspielung, die sich in dem Namen verbirgt. Ortheil stellt sogar das ganze Konzept in Frage, indem er den Entschluß des Vaters, nicht nach Osten reisen zu wollen, als 'fixe Idee'¹⁴⁸ darstellt, nach der auch schon Wien, Hamburg und Genua, Hannover, Kassel und Berlin zu den Orten gehören, an die zu fahren der Vater keineswegs bereit ist.¹⁴⁹

Selbst wenn man annimmt, daß die 'Idee' des Westens nichts mit Geographie zu tun hat,¹⁵⁰ kann die Bewegung im Roman nicht schlüssig als westwärts gelesen werden, ja es ließe sich sagen, dann erst recht nicht. Der Erzähler bewegt sich auf seiner Reise weder in Richtung wohlhabenderer, noch politisch stabilerer, vom Krieg weiter entfernter Gebiete.

¹⁴³ Vgl. *Kriegsteilnehmer*, S. 409f.

¹⁴⁴ Vgl. *Kriegsteilnehmer*, S. 93.

¹⁴⁵ Vgl. *Kriegsteilnehmer*, S. 69-75 und 81.

¹⁴⁶ *Kriegsteilnehmer*, S. 75.

¹⁴⁷ Vgl. *Kriegsteilnehmer*, S. 339.

¹⁴⁸ *Kriegsteilnehmer*, S. 95.

¹⁴⁹ Vgl. *Kriegsteilnehmer*, S. 96 und 123.

¹⁵⁰ Vgl. Kormann, a.a.O., S. 201.

Die Reisebewegungen des Protagonisten richten sich also gar nicht nach Westen. Sie gemahnen eher an die Kriegserlebnisse des Vaters, die durch ein stetes hin und her von Osten nach Westen, ein 'vor' und 'zurück' geprägt waren:

“Laufend war man vor und dann wieder zurückmarschiert, vor und zurück, vor und zurück, und die Eisenbahnpioniere hatten Schienen ausbessern, Schienen legen und Weichen instandsetzen müssen, doch schon am nächsten Tag hatten sie dieselben Schienen wieder aufreißen, dieselben Weichen sprengen müssen.”¹⁵¹

Stillstand inmitten der Bewegung scheint auch das einzige Ergebnis der vielen weiten Reisen zu sein, die der Protagonist unternimmt. Denn im tropischen Bergwald schreibt er über die Region des Kölner Raums, im Wiener Museum sieht er Bilder seiner Heimat.¹⁵² Er hat sich durch seine Reise nicht von der Heimat entfernt, die stete Bewegung hat ihn nirgendwo hin geführt. Das dichte Beziehungsgeflecht, das Ortheil durch stets wiederkehrende, selbstreferentielle Motive und Handlungsfäden entwirft, enthält keine Dynamik, so wie es keinen Anfang und kein Ende enthält. Der Leser ist nicht “Zeuge eines Neuanfangs”, wie Wehdeking meint, sondern der Zeuge eines Mahlstroms, eines sich um die eigene Achse drehenden Strudels.¹⁵³ So wie ein Wanderer, der seinen Weg in einem Labyrinth verloren hat, immer wieder an der gleichen Stelle vorbeikommt, so präsentiert Ortheil dem Leser immer wieder die gleichen Landmarken in seinem Text.

Tötebergs Beobachtung zu Ortheils Roman *Schwerenöter* trifft auch auf *Abschied von den Kriegsteilnehmern* zu. Obwohl Ortheil

“ein forciertes Tempo einschlägt und die Kulissen rasant wechseln, kommt keine wirkliche Bewegung auf: Es scheint, als wolle dieser Zeitroman den Stillstand der Geschichte bloßlegen”,¹⁵⁴

schreibt Töteberg, und auch Volker Wehdeking spricht von einem “Beinahe-Stillstand der Geschichte”.¹⁵⁵ Wie bei den zuvor besprochenen Romanen, so ist auch bei Ortheil eine Affinität zwischen Erzählform und Geschichtsbild nachzuweisen. Zwar unterscheidet sich das Geschichtsbild, das *Abschied von den Kriegsteilnehmern* entwirft, sowohl von denen, die Monika Maron und Brigitte Burmeister in ihren Romanen präsentieren, als auch von denen, die Günter Grass und F.C. Delius entwickeln. Korrespondenzen aber werden hier wie dort sichtbar. Wie die Linearität der Reiseerzählung sich in ihrer Chronologie ebenso wie in ihrer geographischen Ausrichtung als vorgeblich erweist, so auch die Linearität und Kausalität der Geschichte.

¹⁵¹ *Kriegsteilnehmer*, S. 111f.

¹⁵² Vgl. etwa *Kriegsteilnehmer*, S. 375ff.

¹⁵³ Vgl. hierzu auch den “Schwindel”, der den sich um die eigene Achse drehenden Protagonisten erfasst (*Kriegsteilnehmer*, S. 368).

¹⁵⁴ Töteberg, S. 4.

¹⁵⁵ Wehdeking, S. 74

Mit der zyklischen, un abgeschlossenen Struktur des Romans ist aber ebenso die Unmöglichkeit, Abschied vom Vater zu nehmen, verknüpft. Das Dilemma wird in *Abschied von den Kriegsteilnehmern* mit den Worten des Protagonisten formuliert:

“In schlimmen Augenblicken hatte ich daran geglaubt, daß sich die Geschichte des Landes, in dem ich nach dem Krieg geboren worden war, ein für allemal erledigt hatte, während doch andererseits meine Geburt ein sichtbares Zeichen dafür gewesen war, daß die Geschichte nun einmal weiterging.”¹⁵⁶

Die Vergangenheit des Dritten Reiches liegt in der deutschen Geschichte, so drückt *Abschied von den Kriegsteilnehmern* aus, wie ein nicht heilen wollendes Geschwür, eine offene Wunde, zu der sämtliche Gegenwart in Bezug steht.

“So hatte ich einen Neubeginn des Lebens nach diesen Verfolgungen und Morden oft für etwas nicht nur Verlogenes, sondern für etwas Unmögliches gehalten”,¹⁵⁷

erklärt die Stimme des Protagonisten. Die Möglichkeit eines Neubeginns wird an dieser Stelle ebenso explizit ausgeschlossen, wie die Möglichkeit, die Vergangenheit hinter sich zu lassen. Die Vergangenheit ist es, die der Protagonist, personifiziert in den Gestalten seines Vaters und seiner Brüder, als Last mit sich herumträgt. Obgleich er selbst nach dem Krieg geboren wurde,¹⁵⁸ fühlt der Protagonist sich für die Vergangenheit verantwortlich:¹⁵⁹ “ich bin der alleinige, der einzige Erbe [...], ich stehe ein für das Erbe”.¹⁶⁰

Das Geschichtsbild in *Abschied von den Kriegsteilnehmern* wird durch die zyklische Struktur ebenso wie durch die wiederholten Anläufe, den Vater zu verabschieden, und ihr Mißlingen, gebildet. Die Bewältigung der Vergangenheit, ihr Abschluß, der die Voraussetzung für einen Neuanfang wäre, erweist sich als Sysiphusarbeit im wahrsten Sinne des Wortes. Die Unüberschaubarkeit der Geschichte, die *Abschied von den Kriegsteilnehmern* präsentiert, ist Ausdruck dessen, daß der gewünschte, klare Abschied nicht gelingt, weder im Hinblick auf den Abschied vom Vater, noch im Hinblick auf den Abschied von der Nachkriegszeit.

5.4. Resumee

Der Vergangenheit des Dritten Reiches den Rücken zuzuwenden ist für die ‘Kriegsteilnehmer’ ebenso wie für die Nachkriegsgeneration, der der Protagonist angehört, unmöglich. Die Vergangenheit bleibt gegenwärtig und ist der stete Bezugspunkt für die Einrichtung des Daseins. Die ‘Kriegsteilnehmer’ des Titels, so wird an Vater und Mutter des

¹⁵⁶ *Kriegsteilnehmer*, S. 107.

¹⁵⁷ *Kriegsteilnehmer*, S. 107.

¹⁵⁸ Vgl. *Kriegsteilnehmer*, S. 290.

¹⁵⁹ Ganz entgegen Wehdeking's Schlußfolgerung.

¹⁶⁰ *Kriegsteilnehmer*, S. 184, vgl. auch S. 47.

Protagonisten exemplifiziert, vermögen sich nicht von dem Eindruck des Krieges zu befreien. Ihre Existenz ist nach wie vor vom Krieg gezeichnet. Das Gleiche gilt aber auch für den erst nach dem Krieg geborenen Protagonisten selbst. Auch sein Dasein ist vom Krieg bestimmt, ja seine ganze Existenz ist streng genommen eine Folge des Krieges.¹⁶¹

Anders jedoch stellt es sich für die Menschen aus der DDR dar. Ortheil schafft in Marion und Walter zwei Figuren, die von dem Protagonisten gleich doppelt getrennt sind - durch ihre Herkunft aus der DDR, und durch ihre Zugehörigkeit zu einer jüngeren Generation:

“Wenn wir im Gespräch auf die Vergangenheit kamen, so dachten sie an eine ganz andere als ich, meine Vergangenheit war ihre Vorvergangenheit”.¹⁶²

Für Marion und Walter sind ‘deutsche Ereignisse’ Ereignisse von heute, solche, wie sie im Fernsehen übertragen werden. Das bildet einen starken Kontrast zu der Auffassung, die insbesondere die Mutter in *Abschied von den Kriegsteilnehmern* vertritt, für die ‘deutsche Ereignisse’ nach wie vor die des Dritten Reiches sind und Grauen erregen.¹⁶³

Das ‘deutsche Ereignis’ der Maueröffnung bildet in der Tat einen tiefen Einschnitt in den ansonsten beinahe geschichtslos zu nennenden Raum des Romans.¹⁶⁴ In der Gruppe von umschriebenen und ausgeklammerten Ereignissen hebt sich die Wende als ein konkret benanntes und ausführlich beschriebenes heraus. Diese Zäsur unterstreicht die Bedeutsamkeit der Wende. Sie eröffnet für einen kurzen Moment die Aussicht auf die Möglichkeit, daß die Maueröffnung Einfluß auf das Geschichts- und Selbstverständnis des Protagonisten, auf seine Position zur Vergangenheit, nehmen könnte. Für einen kurzen Moment also scheint die Wende tatsächlich einen Neuanfang zu verheißen. Doch erweist sich diese Hoffnung unverzüglich als vergebens. Zwar spricht der Protagonist von einer namenlosen Freude angesichts der nahenden Grenzöffnung, doch hat das Bild für ihn etwas “Irreales”. Es

“wirkt wie ein Schaubild, wie eine theatralische Szene, die Bühne ist überhell ausgeleuchtet, und die Akteure sollen agieren. Es ist eine Massenszene, die Gefangenen warten auf ihre Befreiung, es ist wie in ‘Fidelio’, ja, davon hat es doch etwas, nur fehlt die Trompete, die Freiheitstrompete, und dann der Gesang von der ‘namenlosen Freude’. Unsinn, dachte ich weiter”.¹⁶⁵

Die Distanz des Protagonisten zu den politischen Begebenheiten des Jahres 1989 drückt sich ebenso in der Kluft zwischen ihm und den Menschen aus der DDR aus. Ein Dialog entsteht nicht,

¹⁶¹ Vgl. *Kriegsteilnehmer*, S. 9f. und 290.

¹⁶² *Kriegsteilnehmer*, S. 370f.

¹⁶³ Vgl. *Kriegsteilnehmer*, S. 385.

¹⁶⁴ Böttiger spricht von einem “Einbruch der Geschichte am Schluß”. Vgl. auch Anz, “Westwärts”.

¹⁶⁵ *Kriegsteilnehmer*, S. 396.

ja, es ist sogar schwer, sich zu verständigen: "Ich versteh nicht, was Du sagen willst", ¹⁶⁶ sagt etwa Marion,

- "es sind doch nur drei Bilder [...].
- Nein, sagte ich, es ist das ganze Jahr.
- Es ist Brueghel, sagte Marion noch einmal.
- Nein, sagte ich, oder ja, Brueghel, mag schon sein [...].
- Na gut, sagte Marion, ich geb's auf." ¹⁶⁷

Zu recht stellt Anz heraus, daß die Flüchtlinge aus der DDR und Ortheils Held "nichts gemeinsam" haben. ¹⁶⁸ Auch in den gemeinsamen Unternehmungen des Protagonisten und des Flüchtlingspaares zeigt sich ihr Abstand, nicht die Gemeinsamkeit. Der Protagonist spricht von der "Frische" des Paares, die ihm jedoch gleichzeitig auch "naiv" erscheint, von ihrer "als Pose erscheinenden Unbekümmertheit". ¹⁶⁹ Walter und Marion fehlt das Interesse und die Geduld für die Erinnerungen des Protagonisten, ¹⁷⁰ stattdessen "rennen" sie durch die Stadt. ¹⁷¹ "Walter verglich laufend die Preise, Marion wollte in jedes Geschäft". ¹⁷² Die Begegnung zwischen dem Protagonisten und den Menschen aus der DDR betont das Trennende. Die Szene in der Botschaft in Prag wiederum erinnert an ein Gefängnis oder Kriegsgefangenenlager. ¹⁷³ So bietet die Maueröffnung keineswegs eine optimistische Zukunftsperspektive für den Protagonisten. Für die Flüchtlinge aus der DDR scheint die Wende eine Zukunft zu eröffnen, ¹⁷⁴ der Protagonist jedoch bleibt nach wie vor an die Vergangenheit gebunden. Während Marion und Walter von ihren Zukunftsplänen erzählen, versinkt der Protagonist immer tiefer in den dicken, schmutziggrauen Schichten der Vergangenheit:

"ich saß auf meinem Stuhl wie früher, [...] dann verschwammen die Bilder, nur schmutziges Grau war noch zu erkennen, pastos aufgetragenes schmutziges Grau, wie ich es seit den Kindertagen kannte". ¹⁷⁵

¹⁶⁶ *Kriegsteilnehmer*, S. 374.

¹⁶⁷ *Kriegsteilnehmer*, S. 375. Vgl auch:

"Wir warten, sagte ich, ganz erschöpft [...]. Es wird eine Freude sein, [...] eine namenlose Freude, Sie verstehen.

- Ja, sagte der Mann, man kann es sich nicht vorstellen.

- O doch, sagte ich, das kann man." (*Kriegsteilnehmer*, S. 407).

¹⁶⁸ Anz, "Westwärts".

¹⁶⁹ *Kriegsteilnehmer*, S. 371.

¹⁷⁰ Vgl. *Kriegsteilnehmer*, S. 370.

¹⁷¹ *Kriegsteilnehmer*, S. 358.

¹⁷² *Kriegsteilnehmer*, S. 371.

¹⁷³ Vgl. die bewachten Absperrgitter, hinter denen Menschen sich gezwungenermaßen aufhalten; und die dunklen Geschäfte und Schiebereien, durch die man sich kleine Extras wie Tabak, Zigaretten, Kaffee und Schnaps besorgen kann. (*Kriegsteilnehmer*, S. 398 - 402.)

¹⁷⁴ Vgl. *Kriegsteilnehmer*, S. 365.

¹⁷⁵ *Kriegsteilnehmer*, S. 366.

Darin, daß der Blick auf die Zukunft letztendlich ausbleibt, gleicht *Abschied von den Kriegsteilnehmern* Monika Marons Roman *Stille Zeile sechs*. Bemerkenswerterweise rollt auch Monika Maron ihre Erzählung von einem Begräbnis her auf. In beiden Romanen ist der Endpunkt, den der Tod darstellt, ein Anlaß, zurückzublicken und die Vergangenheit ins Visier zu nehmen. Während aber Rosalind in *Stille Zeile sechs* Abschied von ihrem Toten nimmt, schleppt der Protagonist in *Abschied von den Kriegsteilnehmern* seine Toten weiter auf dem Rücken mit.

Die Heldin in Marons Buch überschaut die Fläche des Friedhofs wie die Fläche der Vergangenheit. Das Grab in *Abschied von den Kriegsteilnehmern* aber liegt inmitten eines hügeligen Geländes,¹⁷⁶ der Blick, der in dem Roman immer wieder beschworen wird, führt in die Tiefe und Weite.¹⁷⁷ Nicht die nächste, jüngste Vergangenheit beschäftigt den Roman, sondern die weiter zurückliegende.

Ein Unterschied zwischen den Autoren aus der DDR und aus der BRD wird an der Geschichtsperspektive manifest. Es gilt für Brigitte Burmeisters Roman gleichermaßen, wie für den von Monika Maron, daß der Blick zurück nur die Geschichte der DDR umfaßt. Wolfgang Emmerich hat den Unterschied zwischen der Literatur aus Ost- und aus Westdeutschland vor 1989 unter anderem auf die jeweils unterschiedliche Haltung zur Zeit des Nationalsozialismus zurückgeführt.¹⁷⁸ Trotz der Entnazifizierung in der Sowjetischen Besatzungszone, die gründlicher als in den Westzonen gewesen sei, so führt Emmerich aus, und trotz vereinzelter Bücher, in denen die NS-Epoche und ihre Greuel thematisiert worden waren, blieben Texte, in welchen die Schuld der Mitträger und Mitläufer vorbehaltlos und trauernd bearbeitet wurde, die Ausnahme. "Jeder Bürger der DDR konnte sich [...] als Sieger der Geschichte fühlen", wie Stephan Hermlin 1979 in einem Interview zusammenfasste.¹⁷⁹ Damit wurde eine Abkehr von der Vergangenheit zugelassen. Die faschistische Vergangenheit wurde "nicht zureichend analysiert, bearbeitet, therapiert", wie Emmerich ausführt, sondern verdrängt.¹⁸⁰ Die DDR, schreibt Annette Simon, war eine "Gesellschaft, die sich selbst nicht kannte, weil jeder öffentliche politische Diskurs fehlte",¹⁸¹ und in der es deshalb besonders leicht möglich war, die Sicht auf die Verflechtung mit der Zeit des Dritten Reichs zu vermeiden. Stephan Hermlins Forderung, sich nie zur Ruhe zu setzen, weil "die Vergangenheit ununterbrochen täglich weitergelebt werden muß. Weil die Vergangenheit auch immer eine Gegenwart ist",¹⁸² wird von der Literatur der DDR nicht eingelöst.¹⁸³

¹⁷⁶ Vgl. etwa *Kriegsteilnehmer*, S. 15.

¹⁷⁷ Immer wieder kommt der Protagonist auf den Blick hinab zu sprechen. Vgl. etwa *Kriegsteilnehmer*, S. 7, 57, 299, 376, 395 und 408.

¹⁷⁸ Vgl. Emmerich, *Literaturgeschichte der DDR*, S. 317 - 319.

¹⁷⁹ Zit. nach ebd., S. 318.

¹⁸⁰ Ebd., S. 318.

¹⁸¹ Simon, "Fremd im eigenen Land", a.a.O.

¹⁸² Zit. nach Emmerich, *Literaturgeschichte der DDR*, S. 319.

Ein weiterer Punkt, der sich in der DDR sicherlich vor die Diskussion des Faschismus schob, war der Aufbau des Staates, der Kräfte bündelte und den Blick auf die Zukunft gerichtet hielt. Wie Emmerich ausführt,

“‘Antifaschismus’, ‘demokratische Neuordnung’ und schließlich ‘Aufbau des Sozialismus’ wurden zu den zentralen, quasimythischen Sinnkonstruktionen und Rechtfertigungsmustern der DDR”.¹⁸⁴

Auch für jüngere Generationen in der DDR galt, daß sie sich in irgendeiner Form, sei es affirmativ oder kritisch, zu ihrem Staat verhalten mußten. Sie befanden sich dadurch in einer Lage, die sie sowohl von den Bürgern Westdeutschlands unterschied, als auch ihre Perspektive in der unmittelbaren Gegenwart gefangen hielt.

“Mit dem Zusammenbruch der DDR als Staat zerfiel auch das ihr eigentümliche kulturelle und literarische System”, schreibt Emmerich.¹⁸⁵ Rein äußerlich, also auf der Ebene von Verlagswesen und Subventionsverteilung, ist dieses Urteil gewiß unabweisbar. Es läßt sich ihm jedoch mit Kurt Drawert entgegenhalten:

“mit dem Land sterben die Begriffe noch nicht, die es hervorgebracht hat, wir haben [...] mit Begriffen gelebt und mit einer Sprache gelebt, die über Existenzen entschied und über Biografien, ritualisierte Verständigungssätze, magische Verkürzungen, Formeln der Anpassung oder der Verneinung, auswendig gelernt, dahingesagt, die Verformung der Innenwelt durch die Beschaffenheit der Wörter”.¹⁸⁶

Die im Osten und Westen Deutschlands jeweils unterschiedlichen Haltungen zum eigenen Staat und zum eigenen Verhältnis zum Dritten Reich bringen nicht zuletzt auch eine andere Gewichtung in der Geschichtsperspektive hervor. Während der Protagonist in *Abschied von den Kriegsteilnehmern* unentwegt an die Geschichte des Dritten Reiches gemahnt wird, ist für Marion und Walter Geschichte nichts als die Geschichte der DDR.

Diese zwei verschiedenen Auffassungen von Geschichte in Ortheils Text lassen sich in großer Klarheit auch in der deutschen Literatur nach der Wende erkennen. Für die Schriftsteller aus dem Osten Deutschlands ist es nach wie vor die Geschichte der DDR selbst, die im Vordergrund steht, wie sich an den Romanen von Monika Maron und Brigitte Burmeister aufzeigen läßt. Dahingegen tritt für die Autoren aus Westdeutschland die Geschichte der letzten 50 Jahre hinter die Geschehnisse im Dritten Reich zurück; in *Abschied von den Kriegsteilnehmern* ist Geschichte beinahe synonym mit dem zweiten Weltkrieg selbst.¹⁸⁷ Die Kriegsgeschichte hat nie

¹⁸³ Vgl. auch ebd., S. 29f.

¹⁸⁴ Ebd., S. 29.

¹⁸⁵ Ebd., S. 436.

¹⁸⁶ Kurt Drawert, *Spiegelland. Ein deutscher Monolog*. Frankfurt/Main 1992, S. 12.

¹⁸⁷ Daß sich hierin die Emotionen vieler Menschen ausdrücken, läßt sich nicht zuletzt dem folgenden Artikel über das von Daniel Libeskind entworfene Jüdische Museum in Berlin

aufgehört: In der Vision des Protagonisten, auf den letzten Seiten des Romans, reißen Granaten die Erde auf, Geschosse treffen Leiber und Blut überströmt kraftlose Körper, welche sich vor Schmerzen krümmen.¹⁸⁸ Die Wende, die Ereignisse von 1989 und danach, vermögen dem nichts entgegenzusetzen: „jetzt“, sagt der Protagonist, „das ist der Krieg“.¹⁸⁹

Der Unterschied zwischen Brigitte Burmeisters Roman, in dem Geschichte als Sammlung von Geschichten präsentiert wird, und *Abschied von den Kriegsteilnehmern* könnte kaum größer sein: Es ist letztlich nur eine Geschichte, die in Ortheils Roman in immer wieder neuen Ansätzen durchgespielt wird. Dadurch unterscheidet *Abschied von den Kriegsteilnehmern* sich auch von den Texten anderer Autoren aus der BRD. Immer wieder versucht der Protagonist, sich von seinem Vater zu lösen, und immer wieder mißlingt der Abschied. Der Vater aber ist nichts als ein Kriegsteilnehmer, wie Ortheil schon auf der Titelseite offen darlegt. So ist es der Krieg, der den Fixpunkt des Protagonisten in *Abschied von den Kriegsteilnehmern* ausmacht, und um den sein Dasein kreist. Er befindet sich in einem Dilemma:

„Ich selbst konnte doch nicht Tag für Tag, Woche für Woche in Gedanken an die an ein Ende gelangte Geschichte leben, doch ich konnte mich auch nicht von dieser Geschichte befreien“.¹⁹⁰

Auch am Ende des Romans ist der Protagonist einer Befreiung von der Geschichte um nichts näher gekommen.

entnehmen: „The museum [...] is a phenomenon. Since February last year, it has had 230,000 visits, making it one of the most popular tourist attractions in Berlin. Yet it has no exhibits and is not due to open until next autumn. [...] What makes it unusual is that it attracts almost no one from eastern Germany. [...] The vast numbers pouring through the Jewish Museum show that west Germans are still ready, almost eager, to confront their country's terrible past. But in the east it is not as much of an issue“. (John Hooper: „Holocaust's busiest empty museum“. In: *The Guardian*, 9.9.2000.)

¹⁸⁸ Vgl. *Kriegsteilnehmer*, S. 411.

¹⁸⁹ *Kriegsteilnehmer*, S. 410.

¹⁹⁰ *Kriegsteilnehmer*, S. 107.

6. KURT DRAWERT: *SPIEGELLAND. EIN DEUTSCHER MONOLOG*

6.1. Einleitende Bemerkungen

Bis zum Erscheinen seines Prosatextes *SpiegelLand* galt der 1956 im Märkischen geborene Kurt Drawert als Lyriker. Nach einem Studium am Literaturinstitut "Johannes R. Becher" veröffentlichte er zwei Gedichtbände: *Erste Inventur* (Aufbau-Verlag 1987) und *Privateigentum* (Suhrkamp-Verlag 1989). Obgleich viele seiner Rezensenten ihn als 'Leipziger Autor' etikettieren, fällt in Kurt Drawerts Biographie ein stetes Pendeln zwischen Sachsen und Schleswig-Holstein, zwischen Wohn- und Schreiborten im Osten wie im Westen Deutschlands auf. Auch *SpiegelLand* entstand 1990/91 an verschiedenen Orten, vornehmlich allerdings im Künstlerhaus Selk in Schleswig-Holstein, das Kurt Drawert als Stipendiat bewohnte.

1989 wurde Kurt Drawert mit dem Leonce-und-Lena-Preis, 1993 mit dem Ingeborg-Bachmann-Preis und 1994 mit dem Uwe-Johnson-Literaturpreis ausgezeichnet. Daß Kurt Drawert dennoch relativ wenig bekannt ist und als "Nachwuchs-Autor" gilt,¹ mag darauf zurückzuführen sein, daß der Autor zu "Lebzeiten seines Landes [...] kaum veröffentlicht" wurde, wie Hannes Krauss feststellt,² weil er mit der "offiziell verschriebenen, antimodernen" Literatur nichts gemein hatte, wie Wehdeking äußert.³ Ebenso wie von solcher 'antimodernen' Literatur aber distanziert sich Kurt Drawert von der Lyrik des Prenzlauer Bergs und von einem "neuen postmaterialistischen Hedonismus".⁴ Kurt Drawert äußert im Interview mit Andreas Herzog, "ein bloßes ästhetisches Spiel sei 'das Destruktivste überhaupt'",⁵ und Literatur dürfe niemals "pure 'Beliebigkeit' im 'wertfreien Raum' sein", sondern sie habe eine "moralische Funktion".⁶ Die Aussage weckt Neugier auf die Art und Weise, auf welche Kurt Drawert seinen Anspruch an die Literatur in seinem eigenen Werk umsetzt.

6.2. Die Form des Romans

Das Erste, was an *SpiegelLand* ins Auge springt, ist die Form, in der sich das Werk präsentiert. Es ist schwer, *SpiegelLand* mit gewohnten Genrebegriffen zu beschreiben. *Ein deutscher Monolog* hat Drawert sein Werk überschrieben. Einen "essayistischen Roman" nennt der Verlag das Buch im Klappentext. Einig sind sich die Rezensenten allein darin, daß es sich um

¹ Vgl. Hannes Krauss: "Reihenweise Taschenbücher. Rückblicke". In: *Freitag*, 1.1.1993.

² Ebd.

³ Wehdeking, S. 135.

⁴ Ebd.

⁵ Andreas Herzog: "Erinnern und erzählen. Gespräch mit Kurt Drawert". In: *Neue Deutsche Literatur*, Heft 4, 1994. Zit. nach Wehdeking, S. 135.

⁶ Herzog, a.a.O.

ein "Prosabuch" handelt.⁷ Viele von ihnen übernehmen die Klassifizierung des Verlags und reihen den Text in die Kategorie des essayistischen Romans ein,⁸ andere bezeichnen ihn vorsichtig als "Essay-Text",⁹ ja als "essayistisches Poem".¹⁰ Elsbeth Pulver führt die Schwierigkeiten der Rezensenten aus, wenn sie erklärt, *Spiegelland* sei "weder Erzählung noch Beschreibung, [...] weder Essay noch einfach ein Dokument einer bestimmten historischen Situation".¹¹ In der Tat ist der Leser von *Spiegelland* mit dem Paradox konfrontiert, daß das Buch vorgibt, eine Geschichte zu erzählen, diesen Vorsatz jedoch durch die eigene Form unterläuft.

6.2.1. *Spiegelland* als Fotoalbum

Spiegelland zeigt bruchstückhafte Ausschnitte aus dem Leben des Erzählers. Seine Kindheit und Jugend, wie auch seine gegenwärtige Situation inmitten der ersten Jahre des wiedervereinigten Deutschlands werden als szenische Momente vorgeführt. Durch deren stete Wiederholung werden thematische Schwerpunkte in dem Text gesetzt. Von besonderer Bedeutung für den Roman ist das Verhältnis des Erzählers zu seinem Elternhaus, insbesondere zu seinem Vater und Großvater. Die zentrale Position, die das Elternhaus in *Spiegelland* einnimmt, läßt Michael Braun schließen, daß der Text eine persönliche, biographische Geschichte darstelle.¹² Wie Siegfried Stadler jedoch feststellt, hat Kurt Drawert "das Porträt des jungen Dichters" ausgespart, die Jahre zwischen Schulzeit und Gegenwart also.¹³ Solch bewußte Aussparung schließt bei näherer Betrachtung noch weit größere Teile der Biographie ein, ja es läßt sich schließlich sagen, daß *Spiegelland* weniger eine von Zäsuren durchsetzte Biographie des Erzählers darstellt, als daß biographische Fragmente, um mit Michael Braun zu sprechen, in einen "großen Mahlstrom der sprach- und machtkritischen Reflexionen" eingebunden werden.¹⁴ Hannes Krauss

⁷ Vgl. Hubert Winkels: "Leichendeutung. Kurt Drawerts *Spiegelland*. Ein deutscher Monolog". In: *Die Zeit*, 6.11.1992; Elsbeth Pulver: "Ein deutscher Monolog. Zum ersten Prosabuch von Kurt Drawert". In: *Neue Zürcher Zeitung*, 12.1.1993, und Michael Braun: "Hinterm Sprachgitter. Ein 'deutscher Monolog' von Kurt Drawert". In: *Frankfurter Rundschau*, 2.7.1993.

⁸ Peter Böhlig: "Von der Alltäglichkeit eines falschen Lebens. Kurt Drawerts persönliche Abrechnung mit der DDR-Sprache". In: *Märkische Allgemeine Zeitung*, 21.5.1993; und Bettina Steiner: "Recht nett, ganz besonders nett sogar. *Spiegelland*: Kurt Drawert schreibt Prosa, die sich selbst gefällt". In: *Die Presse*, 24.12.1992.

⁹ Hans-Jürgen Schmitt: "Nicht sprachlos, heimatlos. Kurt Drawerts deutscher Monolog *Spiegelland*". In: *Süddeutsche Zeitung*, 10.11.1992.

¹⁰ Schmitt, "Nicht sprachlos".

¹¹ Pulver, a.a.O.

Vgl. auch Krauss, "Literatur - Wende - Literatur", a.a.O., S.42. Krauss nennt *Spiegelland* einen "schwer zu charakterisierbaren Text, weder Essay noch eingängige Prosa".

¹² Vgl. Braun, "Hinterm Sprachgitter".

¹³ Siegfried Stadler: "Beim Aufsayewettbewerb unterm Tannenbaum. Hineingeboren in die DDR, um sie zu entlarven: Der Lyriker Kurt Drawert". In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 10.4.1993.

¹⁴ Braun, "Hinterm Sprachgitter".

faßt den Inhalt von *Spiegelland* dahingehend zusammen, daß sich in *Spiegelland* "Bruchstücke einer Individualbiographie mit Zitaten aus kollektiven Mustern" zu einer Mischform gruppierten.¹⁵ Wenn der Erzähler in *Spiegelland* beispielsweise von dem Besuch berichtet, den er seinem Vater im Krankenhaus abstattet, so ist dieser Bericht von so zahlreichen Nebensträngen und Einschüben durchzogen, daß sich schwerlich bestimmen läßt, ob der Schwerpunkt mehr auf den Einschüben liegt, oder auf dem biographischen Detail. Zunächst reflektiert der Erzähler seine eigene "mangelnde Betroffenheit"¹⁶ angesichts des "auf Leben und Tod"¹⁷ liegenden Vaters:

"niemand, dachte ich im Gehen, kann erwarten, daß er geliebt werden würde, wenn von ihm nur Nichtliebe ausginge, daß er ein Mitgefühl bekäme, wenn er selbst ohne Mitgefühl bleibt, daß er im Sturz tief in sich hinab im anderen eine Betroffenheit auslösen könnte, wenn er selbst ohne Betroffenheit geblieben war".¹⁸

Diese Reflektionen gehen nahtlos in Betrachtungen der gemeinsamen Vergangenheit über:

"Alles, dachte ich im Gehen, hat er dir zerstört, was du gerade zu lieben begonnen hattest, ich bekam Fotos geschenkt, aber es waren feindliche Fotos, und er hat sie zerrissen, ich las Bücher, die feindliche Bücher waren und die er verbrannte".¹⁹

Aus diesen Betrachtungen sind auch Einsichten über eine Jugend in der DDR zu gewinnen. Denn der Erzähler fährt fort:

"später wird er selbst meine Erfahrungen beschimpfen und meine Erinnerungen bezweifeln und das Gedächtnis mir stehlen, ich werde ihm sagen, daß mich sein Brief, den er mir schickte, nicht erreicht hat, da mich zur Zeit überhaupt keine Post erreiche, und er wird mich lügend nennen und das Gesetz eines Postgeheimnisses zitieren, ich werde ihm sagen, daß meine Telefongespräche abgehört würden, und er wird mich für verrückt erklären".²⁰

Der Leser erfährt aus dieser Passage ebensoviel über das kollektive Leben in der DDR, wie über die individuelle Biographie des Erzählers. Diese Technik der biographischen Erzählung als Spiegel der Gesellschaft und der Historie, und umgekehrt: die Einflechtung von gesellschafts- und geschichtstypischen Fragmenten in die persönliche Lebensgeschichte, erinnert an Brigitte Burmeisters Roman *Unter dem Namen Norma*.

Spiegelland erzählt aber eben keine *fortlaufende* Geschichte, wie sie in Brigitte Burmeisters Roman zu finden ist. Es sind vielmehr einzelne, in sich starre Bilder aus der Vergangenheit, die aufgeblendet werden. Es ist die sprachliche Bewegung des Erzählers, die die

¹⁵ Krauss, "Taschenbücher".

¹⁶ Kurt Drawert: *Spiegelland. Ein deutscher Monolog*, Frankfurt am Main 1992, S. 109.

¹⁷ *Spiegelland*, S. 110.

¹⁸ Ebd.

¹⁹ Ebd.

²⁰ *Spiegelland*, S. 110f.

Bilder in ein Erzählgefüge zusammenbindet, indem sie sie in parenthetische, nicht enden wollende Schachtelsätze faßt, immer wieder von Neuem aufruft, kommentiert und laufend analysiert. Dabei werden die Erzählgegenstände oft eher umkreist als direkt angesprochen.²¹ Das Erzählganze fügt sich aus Fragmenten und Teilansichten zusammen, aber auch aus Leerstellen, die eine interpretatorische Aktivität des Lesers erheischen.

Diese Fragmentisierung des Erzählten kann in überschaubarer Weise an einer für das Textganze eher unbedeutenden Gestalt, wie etwa der der Großmutter, demonstriert werden. Der Großmutter sind drei klar abgegrenzte szenische Abschnitte gewidmet. Im ersten davon erscheint die Großmutter als furchteinflößender Matriarch, der einen "jährlichen Aufsaygewettbewerb aller Enkelkinder" abhält.²² Zum zweiten Mal, in Kapitel acht, erscheint sie als verhärmte Frau, deren Ehe "ein Beziehungsabgrund gewesen ist mit lebenslänglicher Fallzeit".²³ Zuletzt tritt sie als verzweifelte und ängstliche junge Frau gegen Ende des Zweiten Weltkriegs auf.²⁴ Die Gestalt und Geschichte der Großmutter wird so, in umgekehrter chronologischer Ordnung, durch drei im Text weit auseinanderliegende Bilder dargestellt, die in sich statisch sind. Den Bezug zwischen den drei Bildern muß der Leser selbst herstellen, die Bilder verbinden und so die Leerstellen füllen.

Dieses erzählerische Verfahren läßt an ein Fotoalbum denken, dessen Betrachter aus stillgestellten Momentaufnahmen eine zusammenhängende Geschichte rekonstruieren muß. Daß die Assoziation mit einer Sammlung von Bildern durchaus beabsichtigt ist, belegen die vielen Rekurse auf Fotografien, die sich in dem Text finden lassen. Nicht zuletzt auch betont der Erzähler, daß "Fotografien" den auf sie gerichteten Blick konzentrieren, indem sie "den Zusammenhang der dargestellten Objekte zu den verschwiegenen, neben dem abgebildeten Motiv vorkommenden Objekten" unterbrechen.²⁵ Gerade das Unterbrechen von Zusammenhängen ist demnach die Eigenschaft der Bilder, auf welche es in *Spiegelland* ankommt. Die verschiedenen Textfragmente in *Spiegelland* verweisen jedoch aufeinander und setzen sich gegenseitig in einen Kontext, welcher sich im Weiterlesen, durch das Einfügen eines weiteren Bildes etwa, wieder wandelt. So entsteht ein Beziehungsgeflecht, das den Leser zwingt, unentwegt auch rückwärts zu lesen. Widersprüche reizen dabei den Leser zusätzlich, Zusammenhänge herzustellen. Es sind allerdings nicht nur an Fotografien erinnernde, szenische Momentaufnahmen, die dieses Geflecht

²¹ Vgl. auch Peter Geist: "Lieb Vaterland. Kurt Drawert: *Spiegelland*. Ein deutscher Monolog". In: *Neue Deutsche Literatur*, Heft 7, 1993.

²² Vgl. *Spiegelland*, S. 31-34, Kapitel 4.

²³ *Spiegelland*, S. 49.

²⁴ Vgl. *Spiegelland*, S. 146f., Kapitel 18.

²⁵ *Spiegelland*, S. 63.

entstehen lassen, sondern ebenso einzelne Stichworte und Motive,²⁶ die den Leser dazu herausfordern, isoliert erscheinende Textstellen miteinander zu verbinden.²⁷

Als ein "traditioneller Erzähler der eigenen Lebensgeschichte",²⁸ wie Michael Braun es vorschlägt, kann Kurt Drawert daher sicherlich nicht aufgefasst werden. Von einer traditionellen Erzählweise ist *Spiegelland* weit entfernt. Im "Gegensatz zu den meisten seiner Kollegen", bestätigt auch Hannes Krauss, probiere Kurt Drawert "neue Schreib-Strategien aus",²⁹ und Hans-Jürgen Schmitt konstatiert in der *Süddeutschen Zeitung*, daß unter "den vielen Versuchen ehemaliger DDR-Autoren" Drawerts Text die bislang "in der literarischen Form modernste Antwort auf den Zusammenbruch der DDR" darstellt.³⁰ Es ist jedoch nicht allein das Erzählen in Bruchstücken, das die Modernität des Buches ausmacht.

Dem Leser präsentiert *Spiegelland* sich als Folge von 19 monolithischen, weder durch Absätze noch durch Dialoge unterbrochenen Textblöcken. Die Solidität der Textblöcke erschwert den Zugang zum Text, und einer Orientierung des Lesers wirkt die beinahe monotone Repetition einzelner Bilder und Sprachgebilde weiter entgegen. Wehdeking charakterisiert die Motorik der sich vorwärtswälzenden Drawertschen Schachtelsätze als "iterative Atemlosigkeit der Wiederholungen".³¹ Die einzigen Ruheplätze im Textgefüge bilden die Kapitelzäsuren, die den Text gliedern. Den Nummern der einzelnen Kapitel werden auf der letzten Seite, im Inhaltsverzeichnis, Titel zugewiesen, und dem Text ist ein kurzes Nachwort mit dem Titel "nachträglich" hinzugesetzt. Das Ende der DDR ist der Beginn des Erzählens über sie, so ließe sich dieser Aufbau des Textes verstehen, in dem das am Ende stehende Nachwort im eigentlichen Sinne eine Einleitung repräsentiert. So heißt es dort,

"der Gegenstand des Denkens ist die Welt der Väter gewesen, von ihr sollte berichtet werden, und wie verloren sie machte und wie verloren sie war - als herrschende Ordnung, als Sprache, als beschädigtes Leben".³²

Die tatsächliche Einleitung aber besteht aus einem Gedicht, in dem Drawert seine Intentionen bekennt:

"... doch
es muß auch eine Hinterlassenschaft geben,
die die Geschichte,

²⁶ So zum Beispiel das von Auto und Autofahrt:
Vgl. *Spiegelland* S. 9, 12, 42-45, 74-78, 93, 101-103, 150.

²⁷ Vgl. z.B. die Verwendung des Begriffs "Herkunft" auf Seite 149 mit seiner Verwendung auf den Seiten 9-14.

²⁸ Braun, "Hinterm Sprachgitter".

²⁹ Krauss, "Taschenbücher".

³⁰ Schmitt, "Nicht sprachlos".

³¹ Wehdeking, S. 10.

³² *Spiegelland*, S. 156.

auf die ich selbst einmal, denn das Vergessen
 wird über die Erinnerung herrschen,
 zurückgreifen kann wie auf eine Sammlung
 fotografierten Empfindens, und die die Geschichte,
 denn das innere Land
 wird eine verfallene Burg sein
 und keinen Namen mehr haben und betreten sein
 von dir als einem Fremden
 mit anderer Sprache, erklärt.”³³

Die “Hinterlassenschaft” des verschwundenen Staats DDR, so läßt sich das Gedicht verstehen, sind die Erinnerungen an ihn, die inneren Bilder und Erfahrungen. Die DDR besteht noch als ‘inneres Land’ fort. Die “Hinterlassenschaft” des Autors aber ist der vorliegende Text. Er soll die Geschichte erklären, welche ansonsten nicht zu verstehen ist, zumindest nicht für die Nachgeborenen, die Söhne. “Söhnen Lars und Tilman im Sinne einer Erklärung” ist das Buch gewidmet.³⁴ Denn die Geschichte, “das innere Land” wird nicht nur verfallen und namenlos sein, sie wird auch unerforschlich sein für jene “Fremden mit anderer Sprache”. Nichts Geringeres, so scheint es, soll folglich hier unternommen werden, als die Geschichte der DDR zu erklären. Denn, wie es in dem Gedicht lautet, “es muß auch eine Hinterlassenschaft geben, die die Geschichte [...] erklärt”. Die Erwartung auf eine - möglicherweise apologetische - kausale Entwicklung der Zusammenhänge, die der Begriff Erklärung weckt, wäre allerdings verfehlt. Wieder schiebt sich die Vorstellung der Fotografie in den Vordergrund der Reflektion über die von Drawert gewählte Schreibweise. Als eine “Sammlung fotografierten Empfindens”, so stellt es der Erzähler dar, soll die Vergangenheit aufbewahrt werden und jederzeit greifbar bleiben. Dieser “Sammlung” entspricht die Form, in welcher Kurt Drawert seinen Roman präsentiert - als eine Folge von starren, festgehaltenen Momenten, die an ein Fotoalbum denken lassen. Das Eingangsgedicht bezeichnet die Absicht, die Vergangenheit als Bilder in Sprache festzuhalten und sie dadurch jenen, die fremd sind, die die Sprache nicht kennen, zugänglich werden zu lassen.³⁵

Eine Sammlung fotografierten Empfindens kann weder auf lineare noch kausale Erklärung aus sein. Ebenso wenig aber will sie abgeschlossen oder vollständig sein. Das drückt sich bereits im Fragmentarischen des Textes aus, und wird noch unterstrichen durch die drei Punkte, die das Gedicht, ebenso wie jedes der folgenden 19 Kapitel, einleiten.

Die drei Punkte zeigen an, daß der Anfang des Gedichts, und damit des gesamten Textes, im Ungefähren liegt, in einer nicht genau definierbaren Zone noch vor dem ersten Wort. Anders gesagt, das erste Wort des Textes ist nicht eigentlich das erste Wort, sondern knüpft durch die drei Punkte an zuvor Gesagtes oder doch zumindest Gedachtes an. Das erinnert an die Technik in

³³ *Spiegelland*, S. 8.

³⁴ *Spiegelland*, S. 7.

³⁵ Fabrizio Cambi spricht von einer “poetologischen Strategie gegen das Vergessen”. (Cambi, a.a.O., S. 31.)

Ortheils Roman, welcher mit drei Punkten sowohl anhebt als auch schließt und damit eine kreisförmige Bewegung beschreibt. „Kein Ende. Kein Anfang“³⁶ lauten auch die letzten Worte in *Spiegelland*. Kurt Drawert unterstreicht mit ihrer Hilfe die Unabgeschlossenheit seines Textes. Seine 'Erklärung' der Historie zeigt erklärtermaßen nur Aspekte und Ausschnitte vor.

Dementsprechend wird der Monolog des Buches immer wieder unterbrochen. Mit jedem Kapitel werden neue Bilder aufgerufen. Die Lücken, die durch die Auslassung großer Teile der biographischen Entwicklungsgeschichte des Erzählers entstehen, verstärken den Eindruck der Unabgeschlossenheit des Textes, der in ausschnitthafter „Sammlung fotografierten Empfindens“ die Vergangenheit aufzubewahren sich anschickt. Peter Geist hebt hervor, daß Kurt Drawert durch die Umrundung der Erzählgegenstände wiederum auf das Provisorische verweist, das „keine Resultate abbildet, sondern tastende Vergewisserung“ zu sein versuche.³⁷ Drawerts „kreisendes, parenthetisches Sprechen in langen Satzellipsen“, das „immer neue Anläufe“ macht,³⁸ entspricht der Anlage des Textes als absichtsvoll lückenhafte und persönliche Sammlung.

6.2.2. Monologisches Erzählen

Obgleich Kurt Drawerts Technik der Zusammensetzung von Fragmenten und Zitaten zu einem Textkörper an das Orchester mit verschiedenen Stimmen denken läßt, das Brigitte Burmeister in *Unter dem Namen Norma* kreiert, unterscheiden die beiden Romane sich auf bedeutende Weise. In Burmeisters Roman zeichnen sich verschiedene Stimmen, die jeweils Bruchstücke im Gesamtgefüge des Textes darstellen, durch einen unterschiedlichen Sprachduktus und ein anderes Vokabular aus. Brigitte Burmeisters Erzählgestalt gibt gewissermaßen ihre Stimme für die Dauer des Zitats ab. Kurt Drawerts Text hingegen ist erklärtermaßen ein *Monolog* und hält den einmal eingeschlagenen Sprachrhythmus streng ein. Zwar finden sich in seinem Text Zitate, z.B. „Klassenfeind“,³⁹ „Der Sozialismus siegt“⁴⁰ oder „antiimperialistischer Schutzwall“,⁴¹ aber auch „Ehrabschneidung“⁴² oder „Selbsttötungsdelikt“.⁴³ Doch erhalten diese Schlagworte keine eigene Stimme. Sie werden entweder durch ihre kursive Hervorhebung oder durch ihre gebetsmühlenhafte Wiederholung als Fremdkörper gebrandmarkt und in den Sprachgestus des Monologs eingereiht.

³⁶ *Spiegelland*, S. 158.

³⁷ Geist, a.a.O.

³⁸ Ebd.

³⁹ *Spiegelland*, S. 47.

⁴⁰ *Spiegelland*, S. 72.

⁴¹ *Spiegelland*, S. 69.

⁴² *Spiegelland*, S. 64.

⁴³ *Spiegelland*, S. 79.

Paul Konrad Kurz spricht anschaulich von einem "Geleier sozialistischer Schlagworte",⁴⁴ das aus dieser gebetsmühlenhaften Wiederholung entsteht. Kurt Drawert macht sich das Mittel der Wiederholung jedoch auf verschiedenen Ebenen zu Nutze und setzt es nicht zuletzt auch zur rhythmischen Strukturierung des Textes ein. Vor allem dieser Rhythmus ist es, der sofort Thomas Bernhards Romane, und unter ihnen ganz besonders die *Auslöschung*, ins Gedächtnis ruft.⁴⁵ Zur Veranschaulichung soll die folgende Textstelle aus *Spiegelland* dienen:

"Die Bücher, die Nazibücher waren, und die Dokumente, die Mitgliedschaften bezeugten, und all die Briefe, Karten und Fotografien, die davon erzählten, daß man dazugehört hat usw., all das sollte vernichtet und alle Spuren sollten ausgelöscht werden, und Vater war von seiner verzweifelten und ängstlichen Mutter beauftragt worden, das und in aller Gewissenhaftigkeit für sie zu tun, alles vernichten und alles auslöschen".⁴⁶

Daß die Nähe zu Thomas Bernhards *Auslöschung* gezielt gesucht wird, ist sicherlich vorauszusetzen, wird sie doch durch den Einsatz der Worte "auslöschen" und "ausgelöscht" ebenso wie durch die Wiederholung bestimmter Wortgruppen betont. Die bewußte Annäherung an Bernhards Text zeigt sich auch durch den Einsatz kursiv gesetzter Begriffe,⁴⁷ durch die Einschübe von distanzierenden Phrasen wie "dachte ich" oder "sagte ich",⁴⁸ und nicht zuletzt durch die Thematik des Elternhauses und seiner Beziehung zum Faschismus. Zu Ortheils Roman *Abschied von den Kriegsteilnehmern* bemerkte Thomas Anz, daß "die sprachlichen Verdoppelungen und Variationen" als bewußte "Angleichungen an die Prosa Thomas Bernhards" den Sinn haben, die Parallelen zu dessen Roman *Auslöschung*, der ebenfalls mit dem Tod der Eltern beginnt und von dem Versuch eines Sohnes handelt, sich mit Hilfe des Schreibens gegenüber der familiären Herkunft zu behaupten, zu unterstreichen.⁴⁹ Dies scheint viel mehr noch auf *Spiegelland* zuzutreffen. Hubert Winkels wird Kurt Drawert daher sicherlich nicht gerecht, wenn er anführt, daß *Spiegelland* "seine Sprache nur geliehen, und zwar bei Thomas Bernhard" habe,⁵⁰ und darin einen Mangel des Buches erkennen will.⁵¹ Mit großer Bestimmtheit erklärt Elsbeth Pulver, daß es auf "unbewusster oder hilfloser Nachahmung" bei einem "so sprachbewussten Schreiber wie Drawert nicht beruhen" könne, wenn sich seine Sprache in der "Nähe zu derjenigen Bernhards" bewege. Nein, der "fremde Sprachklang wird absichtlich eingearbeitet".⁵² Die Satzrhythmen Bernhards sind nach Pulver ein Zeichen für die 'andere Sprache', nach der Kurt Drawert suche,

⁴⁴ Paul Konrad Kurz: "Gnadenlose Abrechnung mit den Vätern. Kurt Drawerts 'deutscher Monolog' aus der DDR". In: *Orientierung*, 28.2.1993.

⁴⁵ Vgl. Thomas Bernhard: *Auslöschung. Ein Zerfall*, Frankfurt am Main 1986.

⁴⁶ *Spiegelland*, S. 146.

⁴⁷ Vgl. etwa *Spiegelland*, S. 124, 63-65.

⁴⁸ Vgl. etwa *Spiegelland*, S. 39, 140, 157.

⁴⁹ Anz, "Westwärts", a.a.O.

⁵⁰ Winkels, "Leichendeutung".

⁵¹ Ebd.

⁵² Pulver, a.a.O.

um in ihr die Geschichte der DDR zu erzählen, eine Sprache in größtmöglicher Entfernung von dem Jargon und eben dem "Geleier sozialistischer Schlagworte",⁵³ um den Begriff von Paul Konrad Kurz zu entlehnen. Die Eindringlichkeit des vorwärtsstürzenden Monologs kontrastiert in der Tat mit der SED-Sprache. Ebenso ist der Anklang an Thomas Bernhard aber auch, wie Hubert Winkels erkennt, Drawerts "Methode", um der "Falle falscher Unmittelbarkeit" zu entgehen.⁵⁴ Wie Bernhard, so verwendet auch Kurt Drawert die zahlreichen Einschübe von Phrasen wie "dachte ich", "sagte ich" etc. als ein Gegenmittel zur Plastizität der erzählten Lebensgeschichte. Zu diesem Schluß kommt auch Michael Braun, der ausführt, daß in *Spiegelland* die "sinnlichen Erinnerungsbilder" stets fragmentiert und auseinandergerissen werden, um eine "Unmittelbarkeit der Ich-Aussprache" zu verhindern. Den "Stand erzählerischer Unschuld", so Michael Braun weiter, die Position, von der aus vorbehaltlos eine Familiengeschichte erzählt werden könnte, sei für Drawert uneinnehmbar.⁵⁵ In der bewußten Unterbrechung und Abwendung von dem Strom der Erinnerungsbilder zeigt sich der Vorsatz, eine Erfahrung mitzuteilen, die die persönlich erlebte Ebene übersteigt und transzendiert. Die "Sammlung fotografierten Empfindens" bewahrt nicht nur die persönliche Geschichte des Erzählers auf, sondern hält ebenso die Geschichte des verschwundenen Landes, der DDR, fest. Mittels der persönlichen, individuellen 'Hinterlassenschaft', die das Anfangsgedicht ankündigt und die in der bruchstückhaften Darstellung der Erzählerbiographie Ausdruck findet, soll also Licht auf die Historie der DDR geworfen werden.

6.3. Die Welt der Väter als herrschende Ordnung

In *Spiegelland* ist die "Welt der Väter" der "Gegenstand des Denkens", des Textes, wie Kurt Drawert in "nachträglich" erklärt.⁵⁶ *Spiegelland* setzt sich mit diesem Gegenstand auf zwei ineinander übergehenden Ebenen auseinander. Der Text widmet sich einmal dem konkreten Elternhaus des Ich-Erzählers und der speziellen Biographie, die insbesondere von Vater und Großvater gestaltet wird, ebenso aber auch einer übergeordneten Autorität, für welche Vater und Großvater nur stellvertretend eintreten. Die Vaterfigur als Stellvertreter des Regimes aufzufassen, der väterlichen Autorität die Machtsphäre des Staates gleichzusetzen und in dem einen das andere darzustellen ist ein Verfahren, dessen sich auch schon Monika Maron in *Stille Zeile sechs* bedient. Wie in *Stille Zeile sechs*, so ist auch hier die Auseinandersetzung mit der persönlichen Vergangenheit nicht von der Auseinandersetzung mit der Geschichte zu trennen. Der Erzähler findet sich zweierlei Gewalten, oder vielmehr Gewalt in zweierlei Form, ausgesetzt - des Vaterhauses und des Staates.

⁵³ Kurz, a.a.O.

⁵⁴ Winkels, "Leichendeutung".

⁵⁵ Braun, "Hinterm Sprachgitter".

⁵⁶ *Spiegelland*, S. 156.

6.3.1. Herrschaftsstrukturen des Elternhauses und des Staates

Die Auseinandersetzung mit der Autorität des Elternhauses wird in *Spiegelland* an den Gestalten des Großvaters und Vaters in jeweils unterschiedlicher Weise durchgespielt. Das Motiv, das sich in *Spiegelland* durch Wiederholungen und stete Rekurse als Kernstück des Buches herauskristallisiert, bildet die Fotografie des Großvaters.⁵⁷ Es entspricht der kompositorischen Anordnung von *Spiegelland*, daß der bedeutungsgeladene Konflikt zwischen Großvater und Erzähler sich anhand einer Fotografie entfaltet. Der Fotografie sind drei ganze Kapitel gewidmet, die alle die Überschrift "Die wiederholte Beschreibung einer Fotografie" tragen und von "I" bis "III" durchnummeriert sind. Auf der Fotografie ist, so erfährt der Leser in der ersten "Beschreibung" in Kapitel sechs, der Großvater als junger Mann zu sehen, "in Uniform im Kreise seiner blonden Familie". Die Fotografie trägt den "stolzen Vermerk" auf der Rückseite: "Für Führer, Volk und Vaterland - Weihnachten 1941".⁵⁸ Dieser Vermerk erlaubt dem Erzähler Einblick in die fiktive Lebensgeschichte, die Lebenslüge des Großvaters. "Wie habe ich ihn mir, angespannt seinen Erzählungen lauschend, vorgestellt, als ich Kind war", schreibt der Erzähler,

"welche Bilder von einem Widerstandskämpfer hatte ich, und warum er im Krieg war, nun, *man mußte*, man hatte Familie und *mußte*, um sie zu schützen, auch dies war verständlich, dann Desertation und frühzeitige Kriegsgefangenschaft als Form der Verweigerung, dann Heimkehr und Wiederaufbau, Parteiarbeit, ein ungebrochener Marxist".⁵⁹

Diese Fiktion hat nun ein Ende: "alles Lüge, alles Erfindung".⁶⁰ Es ist jedoch nicht eigentlich die Beteiligung des Großvaters am Dritten Reich, "es ist nicht allein die in einer Pappschachtel"⁶¹ im Geräteschuppen gefundene Fotografie, die die Verehrung des Erzählers für den Großvater beendet, sondern ihr Widerspruch zu dessen Behauptungen und Ansprüchen in der Gegenwart.⁶² Selbst der Vermerk auf der Rückseite der Fotografie, diese "freimütig hingeschriebene und von niemanden verlangte Notiz"⁶³ wiegt für den Erzähler nicht so schwer, wie "der *Umgang*" mit der eigenen Vergangenheit, den der Großvater in der Gegenwart zeigt.⁶⁴ Das ganze Leben des Großvaters ist auf der Vorspiegelung gegründet, daß er schon immer ein Feind des Faschismus war. Die 'Erfindungen' und 'Lügen' des Großvaters schließen aus, daß sich dieser mit der eigenen

⁵⁷ Vgl. auch Winkels, "Leichendeutung"

⁵⁸ *Spiegelland*, S. 42.

⁵⁹ *Spiegelland*, S. 60.

⁶⁰ Ebd.

⁶¹ *Spiegelland*, S. 42.

⁶² Vgl. ebd.

⁶³ *Spiegelland*, S. 65.

⁶⁴ *Spiegelland*, S. 61.

Vergangenheit auseinanderzusetzen, was beinhalten würde, so erklärt der Erzähler, Schuld einzugestehen, sich die Vergangenheit eine "Mahnung" sein zu lassen und mit ihr zu leben.⁶⁵

Das ganze Leben des Großvaters also, bis zum heutigen Tage, ist "entschieden gelogen"⁶⁶ und setzt seinerseits die Lüge fort. Die Behauptung, schon immer ein Antifaschist, ein ungebrochener Marxist gewesen zu sein zwingt den Großvater, auf dem Pfad der Lüge stets weiterzuwandeln. Die fiktive Vergangenheit gebiert eine fiktive Gegenwart, die aber ihrem Wesen nach zerbrechlich ist. Sein "Wahrheitssystem stürzte, da es die Existenz einer solchen Fotografie ausgeschlossen hatte, kümmerlich zusammen".⁶⁷ Die erfundene Realität des Großvaters bezeugt "nicht nur das Vergessen und Verleugnen von Tatsachen und das Erfinden von anderen Tatsachen",⁶⁸ sondern sie muß auch gegen die tatsächliche Wirklichkeit verteidigt werden. Zu der fiktiven, erlogenen Realität gehört "vor allem die bedingungslose und entschiedene Zerstörung all dessen und all derer, die die erfundenen Tatsachen nicht übernahmen".⁶⁹ Der Großvater kann die Kritik des Erzählers nicht tolerieren, da seinem Wahrheitssystem ein "totalitäres Denken" zugrunde liegt,⁷⁰ das nur "im *Ausschluß* aller anderen Möglichkeiten des Denkens existieren konnte".⁷¹ Jede Position außerhalb seines fiktiven Systems stellt für den Großvater eine Bedrohung dar, die er zu zerstören sucht.⁷² Der Erzähler sieht sich so in eine Position gedrängt, die von der "Gewalt"⁷³ des Großvaters bedroht wird. In dem totalitären Denken des Großvaters, das nur schwarz oder weiß, 'für oder gegen', 'er oder ich' kennt, drückt sich "ein Geist" aus, so der Erzähler weiter, "der zerstört und nicht hingenommen werden kann, wollte man nicht seine Selbsthinrichtung befördern".⁷⁴ Der Antagonismus zwischen 'System' und 'Andersdenkendem' ist absolut und erlaubt weder gegenseitige Toleranz, noch Kompromisse. Das totalitäre System kann per definitionem nichts außerhalb seiner selbst bestehen lassen; die Autorität ist eine "Vernichtungsinstanz", die "alles zerstörte, was ihr auch nur ansatzweise widersprach".⁷⁵

Die Fotografie der Großvaters wird zum Anlass einer Betrachtung von überpersönlichen autoritären Strukturen. Die Parallelen zwischen dem totalitären Denken des Großvaters und dem Staat DDR liegen auf der Hand, und Kurt Drawert lässt keinen Zweifel daran, daß es nicht die Gestalt des Großvaters als Person ist, die hier zählt. Der Erzähler sieht seinen Großvater nur als

⁶⁵ *Spiegelland*, S. 68.

⁶⁶ *Spiegelland*, S. 64.

⁶⁷ *Spiegelland*, S. 63.

⁶⁸ *Spiegelland*, S. 61.

⁶⁹ Ebd.

⁷⁰ Ebd.

⁷¹ *Spiegelland*, S. 53.

⁷² Vgl. *Spiegelland*, S. 64f.

⁷³ *Spiegelland*, S. 53.

⁷⁴ *Spiegelland*, S. 52.

⁷⁵ *Spiegelland*, S. 71. Vgl. auch S. 68f.

Figur, die sich "mit einem Staat und einer Macht verbündete",⁷⁶ er ist nichts als die "Attrappe der Gesellschaft".⁷⁷ So stehen auch "alle Lehrer und alle Beamten und alle Behörden und Medien"⁷⁸ auf der Seite des Großvaters, der sich hilfeschend an seine "Freunde, Genossen und Gefährten" wenden kann,⁷⁹ an "Instanzen"⁸⁰ wie "Gericht" und "Parteizentrale".⁸¹ Der Großvater, als Vertreter des Systems, empört sich über den Text "Beschreibung einer Fotografie", da dieser Text ihn "entblößt".⁸² Doch "seine wutschäumenden Verteidigungstiraden waren lächerlich und primitiv wie es der Steinwurf in den Spiegel von einem ist, der sein Gesicht nicht erträgt".⁸³ Der Großvater, das System will den Erzähler "vernichten" und "auslöschen",⁸⁴ weil er ihm seinen Text als Spiegel vorhält.

Spiegelland zeichnet nach, wie der Großvater und das System, für das er einsteht, die erlogene, erfundene 'Wirklichkeit' mit allen Mitteln, bis zur Absurdität, verteidigen. Welch lächerlichen Formen das annehmen kann, stellt *Spiegelland* in der "Ausstellung über Arbeitsweisen und Methoden der Staatssicherheit" dar, die der Erzähler besucht.⁸⁵ Die Ausstellung zeigt unter anderem die Fotografie einer Abrißmauer mit einem kaum lesbaren Graffiti. Dieses Graffiti

"beschäftigte nun über Stunden, Tage und Wochen einen ganzen Apparat, [...] ein solches belangloses [...] Zeichen versetzte einen Apparat derart in Erregung, daß er alle seine Instrumente anwendet, um dieses Zeichen auszulöschen, und die Erregung, die entstanden war, war eigentlich die Entblößung".⁸⁶

Entblößt wird hier die Verwundbarkeit eines Regimes, das auf dem gleichen 'totalitären Denken' fußt, wie es in der Gestalt des Großvaters gezeigt wird, und daher keine Kritik und keinerlei Zweifel zulassen kann. Die geballte Macht des Staates richtet sich auf die Unterdrückung und Zerstörung aller 'Zeichen' seiner eigenen Schwachstellen, seien diese auch noch so klein.

Es ist auffällig, daß *Spiegelland* keine konkreten Verbrechen des Staates vor Augen führt, wie *Stille Zeile sechs*. Während Monika Maron den Gefängnisarrest Unschuldiger und die nachts aus den Betten zum Verhör gezerrten Genossen⁸⁷ in ihrem Text nachhaltig markiert, beschränkt sich *Spiegelland* nur auf die Andeutung der Möglichkeiten eines totalitären Staates,

⁷⁶ *Spiegelland*, S. 68. Vgl. auch S. 69f.

⁷⁷ *Spiegelland*, S. 53.

⁷⁸ Ebd.

⁷⁹ *Spiegelland*, S. 67.

⁸⁰ *Spiegelland*, S. 66.

⁸¹ *Spiegelland*, S. 65.

⁸² Ebd.

⁸³ Ebd.

⁸⁴ *Spiegelland*, S. 61 und 64.

⁸⁵ *Spiegelland*, S. 67.

⁸⁶ Ebd.

⁸⁷ Vgl. *Stille Zeile*, S. 139.

seine Allmacht, die Gewalt, die ihm jederzeit und überall zur Verfügung steht. Das Leiden an dem Staat und die Kritik an ihm finden bei Kurt Drawert ihre konkreteste Darstellung in der Beschreibung der "Aussprache", die der Erzähler zu führen hat und in der der Antrag

"auf Exmatrikulation entschieden werden sollte, weil ich das Kollektiv verdarb und ein schädliches Element gewesen bin, das schädliche Ansichten vertritt und überall stört und die paramilitärische Ausbildung verweigert und die sozialistischen Errungenschaften nicht ehrt und den wissenschaftlich-technischen Fortschritt anzweifelt und überhaupt nur als feindlich anzusehen ist".⁸⁸

Die 'Aussprache' wird als ein Strom der Worte repräsentiert, der unaufhaltsam über den Erzähler hinwegwäscht, während über seine Biographie 'verfügt' wird. An dieser Stelle ist auch die Abwesenheit von Dialog, die *Spiegelland* kennzeichnet, von Bedeutung. Die Vertreter der Autorität reden nicht mit dem Erzähler, sondern über ihn, er selbst ist "leblos" und "abwesend".⁸⁹

Die Geschichte der DDR, die Drawert darstellt, ist keine Geschichte der Gefängnisse und Repressalien, wie sie in Monika Marons Buch Eingang finden. Kurt Drawert klammert solch konkrete Verbrechen aus, die Folgen der Aussprache, oder auch nur ihr Ergebnis, werden nur kurz erwähnt, obwohl sie für die Biographie des Erzählers von großer Bedeutung sind. Stattdessen finden sich in *Spiegelland* Bilder der bürokratischen, absurden und letztlich auch aussichtslosen Seite des totalitären Regimes, wie sie etwa bei der Ausstellung über die Staatssicherheit hervortritt. Eine solche Darstellung der DDR fügt sich in den im Eingangsgedicht formulierten Anspruch, die DDR als ein 'inneres Land' zu erfassen, eine persönliche Geschichte zu erzählen, in der sich der Staat DDR spiegelt. Die Verbrechen des Regimes werden in *Spiegelland* absichtlich unkonkret gehalten, weil sie nicht von der 'inneren' Gewalt ablenken sollen, der der Erzähler sich ausgesetzt sieht, der inneren Besitznahme, die der Staat ausübt.⁹⁰

Eben in der Abweisung jedes Schuldgeständnisses, in der Unterdrückung jedes Gedenkens an die eigene faschistische Vergangenheit wird weitere Schuld angehäuft. Dabei will Kurt Drawert keinesfalls suggerieren, daß der Totalitarismus des DDR-Regimes die Struktur des Staatsgefüges des Dritten Reichs fortsetzte. Im Mittelpunkt der Auseinandersetzung in *Spiegelland* steht nicht eigentlich das Staatsgefüge der DDR, sondern grundsätzliche Verhaltens- und Denkweisen. In dieser Hinsicht ist für den Erzähler die Gegenwart "nur die Verlängerung der Vergangenheit".⁹¹ Wie sich die Strukturen von der Generation des Großvaters in die der Nachkriegsgeneration fortsetzen, demonstriert *Spiegelland* in der Gestalt des Vaters.

⁸⁸ *Spiegelland*, S. 112.

⁸⁹ *Spiegelland*, S. 113.

⁹⁰ Drawert bringt dies in das Bild eines Staates, der hinter verschlossenen Türen über Biographien herrscht. Vgl. *Spiegelland*, S. 113.

⁹¹ *Spiegelland*, S. 52. Vgl. weiter: Die Gegenwart "ist eine erbärmliche Ansammlung von Glaubenssätzen, die die Vergangenheit auslöschen sollten, sie aber durch einen nicht überwundenen Geist am Leben erhielten".

Anders als die Figur des Großvaters, bei der eine Momentaufnahme - die Fotografie - zu einer lang ausgeführten Analyse und Betrachtung genutzt wird, die den gesamten Text durchzieht, wird der Vater in *Spiegelland* durch verschiedene, in sich mehr oder weniger abgeschlossene Bilder repräsentiert. Sie bilden Fallbeispiele, so ließe sich sagen, für die Gewalt der Autorität. Es ist die "Ordnung des Vaters", ⁹² welcher dieser durchzusetzen versucht und welche mit der Ordnung des Staatsapparates identisch ist. Um das zu betonen, lässt Kurt Drawert den Vater zudem Polizeioffizier sein, einen von jenen also, die den Staat ganz im wörtlichen Sinne als Exekutive repräsentieren. ⁹³ Denn wie schon die Figur des Großvaters, so ist es auch in der Gestalt des Vaters nicht nur die Person, von der der Erzähler sich beschädigt fühlt, sondern ebenso die überpersönlichen Herrschaftsstrukturen, für welche diese Gestalt entsteht. Auch wenn sie sicherlich eine Rolle spielen, so sind die Beispiele der körperlichen Gewalt, die von dem Vater ausgeht, nicht von solch entscheidender Bedeutung wie das Motiv, das sie treibt, nämlich das der "Unterwerfung" des Sohnes. ⁹⁴ Anpassung und Gehorsam werden ihm abverlangt. Ob der Vater ihn in den dunklen Keller sperrt, ⁹⁵ an der Teppichstange aufhängt, ⁹⁶ hart ins Gesicht schlägt ⁹⁷ oder nur seine "Gutenachthand" umschließt, ⁹⁸ der Erzähler spürt "die Verfügung über mich in der Art des Festgehaltenwerdens und die Macht", die der Vater über ihn besitzt. ⁹⁹ Auch hier wieder ist die 'innere Gewalt' wesentlicher als die äußere. In besonderer Deutlichkeit aber zeichnet sich die Herrschaft des Vaters in der Sprache ab, die der Erzähler als "Spiegel" des väterlichen Bildnisses bezeichnet, ¹⁰⁰ und in der sich der "Herrschaftsanspruch" ¹⁰¹ des Vaters auf eigene Weise manifestiert.

6.3.2. Sprache als Medium der Herrschaft

Die Sprache ist das Medium, an dem die autoritäre Gewalt anschaulich wird. *Spiegelland*, so fasst Michael Braun zusammen, erweise sich als "komplizierter Versuch, aus dem Sprachgefängnis auszubrechen, in das der Erzähler einst durch die Gewalt der Vatersprache verbannt worden war". ¹⁰² Kurt Drawert stellt den Zusammenhang von persönlicher und staatlicher Autorität und deren sprachliche Fassung immer wieder heraus, wie zum Beispiel in dem Folgenden:

⁹² *Spiegelland*, S. 34.

⁹³ Vgl. auch Winkels, "Leichendeutung".

⁹⁴ *Spiegelland*, S. 25.

⁹⁵ *Spiegelland*, S. 30f.

⁹⁶ *Spiegelland*, S. 11.

⁹⁷ *Spiegelland*, S. 57f.

⁹⁸ *Spiegelland*, S. 90f.

⁹⁹ *Spiegelland*, S. 92. Vgl. auch S. 113.

¹⁰⁰ *Spiegelland*, S. 25.

¹⁰¹ *Spiegelland*, S. 35.

¹⁰² Braun, "Hinterm Sprachgitter".

“Großvater aber war ein Vertreter der *Aufseherschaft*, er kommandierte den Takt, er war in diesem System *aktiv* [...], er war einer von jenen Inhabern der Allmacht, die den Weizen schieden von der Spreu, wie es mein nazierzogener Lehrer immer wieder sagte und in mir die *auszulöschende Spreu* sah.”¹⁰³

Die Autorität der großväterlichen Figur und ihre Rolle in einem politischen System sind hier ebenso thematisiert wie der sprachliche Ausdruck, der mit dieser Autorität einhergeht.

Hinter dem Gestaltungsprinzip der langen Satzellipsen Kurt Drawerts steht nicht zuletzt der Wunsch, den inneren Zusammenhang der Dinge zu bezeichnen. Auch die Autorität des Vaters wird in dessen Sprache manifest. Der Vater hat die Sprache des Systems übernommen und zu seiner eigenen gemacht, für ihn ist “ein Krieg immer ein durch einen Sieg der gerechten Partei beendbarer Krieg”.¹⁰⁴ Mit der Aneignung der Sprache geht die Konformität mit dem System einher:

“Vaters Arbeit war es, zu *überführen*, und er überführte den ganzen Tag und nicht selten bis in die Abende und Nächte hinein”.¹⁰⁵

Der Erzähler in *Spiegelland* wendet sich von einer solchen Sprache der Väter ab,¹⁰⁶ und damit von den Denkstrukturen und Axiomen einer Gesellschaft, die diese Sprache hervorgebracht hat. Er will einen persönlichen Schlußstrich unter die Vergangenheit ziehen, die “Worte der Herkunft verlassen und deren Bilder und alles, was an sie erinnert”.¹⁰⁷ Um sich zu befreien, schreibt der Erzähler seine Geschichte auf: “Man verläßt sie, indem man sie ausspricht”.¹⁰⁸

Teils durch kursive Hervorhebung, teils durch Repetition lenkt *Spiegelland* den Blick zunächst auf bestimmte Worte und Wortverbindungen, die die Denkklišees der Geschichte als Sprachklisches ausstellen. Dazu gehören etwa “*Klassenfeind*”¹⁰⁹ oder “Der Sozialismus siegt”,¹¹⁰ aber auch “*jenes späte Fräulein aus vornehmen Hause*”¹¹¹ - abgedroschene, banale und vor allen Dingen inhaltsleere Phrasen also, die jedoch einen bestimmten ‘Geist’ verraten.¹¹² Die kleinbürgerliche Floskel steht hier neben der zu oft gehörten und zu selten eingelösten Klassenkampf-Vokabel. *Spiegelland* erklärt den ‘Geist’ hinter den Phrasen nicht explizit, sondern überlässt es wiederum dem Leser, die bewußte, klar bezeichnete Aussparung zu füllen: “Das also war die Grundlage seines Denkens”, schreibt der Erzähler über seinen Großvater, “auf der das

¹⁰³ *Spiegelland*, S. 70.

¹⁰⁴ *Spiegelland*, S. 88. Vgl. auch S. 78 - 82.

¹⁰⁵ *Spiegelland*, S. 84.

¹⁰⁶ Vgl. auch: “Wie mein Vater [...] wollte ich nicht sprechen”. (*Spiegelland*, S. 25.)

¹⁰⁷ *Spiegelland*, S. 11. Vgl. auch S. 72.

¹⁰⁸ *Spiegelland*, S. 11.

¹⁰⁹ *Spiegelland*, S. 47.

¹¹⁰ *Spiegelland*, S. 72.

¹¹¹ *Spiegelland*, S. 47.

¹¹² Vgl. *Spiegelland*, S. 52.

jeweils gültige Vokabular der Zeit stand”.¹¹³ Diese ‘Grundlage’ wird nicht benannt, sondern umrundet und eingerahmt, an dieser Stelle durch den Kommentar des Großvaters zu einer Kunstausstellung, der von den Begriffen “abartig”, “schmieren”, “arbeitsscheue Brüder” und “Erziehungslager” dominiert wird. Und in der Tat bedarf der ‘Geist’ dieser Äußerungen keiner expliziten Nennung, um greifbar zu werden. *Spiegelland* stellt ein an das Dritte Reich erinnerndes Vokabular gleichrangig neben die sozialistischen Phrasen und die kleinbürgerlichen Idiome. In all dem sieht der Erzähler den gleichen, “von Prinzipien verbauten Verstand” wirksam.¹¹⁴

Nicht nur einzelne Wortgebilde, sondern die Sprache selbst wird in *Spiegelland* als ein Herrschaftsinstrument vorgeführt.¹¹⁵ Aus allen Worten des Vaters spricht für den Erzähler “etwas Fernes, Fremdes, Äußeres”,¹¹⁶ das “beobachtet, beeinflusst und beherrscht”.¹¹⁷ Über den Wörtern, erklärt der Erzähler, über der Sprache liegt wie ein Schatten “der Herrschaftsanspruch des Vaters (oder des Großvaters, beispielsweise)”,¹¹⁸ ein Einfluß der gesammelten Autorität also. Siegfried Stadler konstatiert, “daß Sprache hier nur ein anderes Wort ist für eine eingerichtete, opportunistische Erwachsenenwelt”, in der die “verkommenen Söhne hochbeamteter Väter” letztlich sogar sprach-, weil identitätslos bleiben”.¹¹⁹ Übernehmen die Söhne die in *Spiegelland* ausgestellte Sprache der Väter, so würden sie mit der Sprache zwangsläufig auch den Geist der Väter, deren Einverständnis mit den bestehenden Herrschaftsstrukturen, übernehmen. Konsequenterweise bleibt dem Erzähler nur eine Möglichkeit der Verweigerung: “Ich verlernte das Sprechen”, denn “wie mein Vater (oder mein Großvater, beispielsweise) wollte ich nicht sprechen”.¹²⁰ Deshalb verstummt der Erzähler als Kind wieder, kaum hat er “ganz ordentlich”,¹²¹ also der väterlichen Ordnung entsprechend, zu sprechen begonnen. Es sind nicht nur die einzelnen, zu Klischees geronnenen Worte, sondern ebenfalls die “Beschaffenheit des vollständigen Satzes”, die “das Kind verstummen läßt”.¹²² Das Verstummen des Erzählers geschieht nicht schlagartig, sondern beginnt mit einer “Unordnung” der Sätze.¹²³ Der Erzähler verweigert sich der “Grammatik der Macht”.¹²⁴ Die hierarchische Ordnung von Subjekt und Objekt wird von dem Erzähler ebenso in Verwirrung gebracht, so steht zu vermuten, wie die “Ordnung der Wörter im

¹¹³ *Spiegelland*, S. 52.

¹¹⁴ *Spiegelland*, S. 51.

¹¹⁵ Vgl.: “Begriffe [...], die zur Sprache wurden”. (*Spiegelland*, S. 18.) Vgl. auch S. 13ff.

¹¹⁶ *Spiegelland*, S. 26.

¹¹⁷ *Spiegelland*, S. 28.

¹¹⁸ *Spiegelland*, S. 25.

¹¹⁹ Stadler, a.a.O. Vgl. dazu *Spiegelland*, S. 12.

¹²⁰ *Spiegelland*, S. 25.

¹²¹ *Spiegelland*, S. 29.

¹²² Ebd.

¹²³ Ebd.

¹²⁴ *Spiegelland*, S. 71.

Satz" von ihm verstellt wird: "Weht kalter Wind ein es, hieß es da, oder: Es Wind ein kalter weht".¹²⁵

Die Stummheit des Kindes ist ein Bild für die Verweigerung, die der Erzähler leistet. Denn die Sprache spiegelt nicht zuletzt eben jenen Umgang mit der eigenen Vergangenheit, welchen der Erzähler seinem Großvater nicht vergeben kann: Eine opportunistische Unaufrichtigkeit, die keinen Blick zurück erlaubt und alle Zweifel an sich selbst ausschließt.

6.3.3. Opportunismus und innerer Widerstand

Der Opportunismus der Väterwelt äußert sich in krasser Deutlichkeit an der 'Sprach-Wende', die mit der neuen politischen Wende einhergeht. So bezeichnete beispielsweise der Großvater in der Vergangenheit jeden finanziellen Wohlstand als "das mit *Arbeiterblut bezahlte* Ergebnis *erbarmungsloser* [...] *Ausbeutung*".¹²⁶ Nach seiner Heirat mit der Unternehmerwitwe aber tituliert er seine neuen, vermögenden Lebensverhältnisse als "einen *verdienten* und *berechtigten* Wohlstand".¹²⁷ Das Klischee "Arbeiterblut" wurde vom Großvater nicht erkundet und verworfen, sondern übergangslos mit neuen Klischees ersetzt. Mit seiner Sprach-Wende folgt der Großvater einem Mechanismus, der sich in der Nachkriegszeit in der Leugnung der eigenen Beteiligung am Dritten Reich entwickelt hat und sich nunmehr im Augenblick der neuen politischen Wende fortsetzt.¹²⁸ Die DDR "ist geradezu überfüllt von Widerstandskämpfern und Antifaschisten",¹²⁹ vermerkt der Erzähler ironisch.

"In diesem Land, dachte ich, konnte sich jeder seine Unschuld erkaufen, wenn er nur sein Bewußtsein der ideologischen Ordnung überließ, in ihm konnte sich jeder, wenn er sich nur an die sprachliche Verabredung hielt, fast über Nacht in einen Widerstandskämpfer und Antifaschisten verwandeln".¹³⁰

Das 'Volk', das 1989 auf die Straße ging, ist dem Erzähler nach nicht aus geknechteten und unterdrückten Bürgern zusammengesetzt, die sich gegen die Autoritätsstrukturen zur Wehr gesetzt haben, sondern wiederum aus Menschen, deren "eigener, kleiner, schäbiger Lügenapparat mit dem System der Lüge, dem sie für einen noch so lächerlichen Vorteil dienten so gut es ging,

¹²⁵ *Spiegelland*, S. 30.

¹²⁶ *Spiegelland*, S. 47f.

¹²⁷ *Spiegelland*, S. 47.

¹²⁸ Vgl. hierzu Theodor W. Adorno: "Was bedeutet Aufarbeitung der Vergangenheit". In: Theodor W. Adorno, *Kulturkritik und Gesellschaft II*, Frankfurt am Main 1977, S. 555 - 572.

¹²⁹ *Spiegelland*, S. 69. Vgl. hierzu auch Brigitte Burmeister, die sich ganz klar gegen eine "Haltung endlich befreiter Opfer oder stets verhinderter Widerstandskämpfer" ausspricht. (Brigitte Burmeister: "Deutschland: kein Wort, das mein Herz schneller schlagen läßt". In: *Mein Deutschland findet sich in keinem Atlas*, S.62.)

¹³⁰ *Spiegelland*, S. 69.

zusammenbrach".¹³¹ Die opportunistische Haltung, die einen bruchlosen Übergang von der Nazi-Zeit in ein Leben in der DDR ermöglichte, tritt angesichts der 'Wende' wiederum in Erscheinung, da sie neuerlich einen nahtlosen Übergang in das Leben in der BRD garantiert. Die 'Wende' ist für den Erzähler daher nur der "arrogant als Revolution vermerkte Herbst 89".¹³² Denn im Grunde, so *Spiegelland*, ist das System an sich selbst zugrunde gegangen, an seinem absoluten und totalitären Machtanspruch, der jedes noch so geringfügige Zeichen des Widerstands - wie das Graffiti auf der Abrißmauer - bannen mußte. Die Bürger der DDR hätten, so erklärt der Erzähler, nur insofern zu einem Ende des Staates beigetragen, als daß sie den Staat bei seinem "paranoischen Denken"¹³³ und damit bei seiner Selbstzerstörung unterstützt hätten. Sie hätten sich dem System eingegliedert und angepaßt, und die Wende war nur der "Steinschlag in den Spiegel",¹³⁴ geführt von jenen, die - wie der Großvater - ihr eigenes Gesicht nicht länger ertragen konnten.

Selbst die Demonstranten in Dresden und Leipzig also sind Gegenstand der Anklage in *Spiegelland*. Der Erzähler spricht ihnen aufrichtige revolutionäre Gesinnung von Grund auf ab, er deutet stattdessen an, daß die Bürger der DDR dem gleichen Verhaltensmuster unterworfen seien, das sein Porträt des Großvaters und Vaters aufzeigt. Deshalb ist dem Erzähler "diese Revolution eine von Anfang an zum Scheitern verurteilte Revolution gewesen".¹³⁵ Die Wende ist nicht das Ende eines Zustands, und sie ist schon gar kein Neuanfang, eine Wende hat *Spiegelland* zufolge gar nicht stattgefunden. Die Menschen folgten lediglich einer gleichbleibenden Mechanik, in der das System nicht gestürzt, sondern nur umgekehrt wird:

"Der gute Politiker war nunmehr der schlechte Politiker, [...] der Scheinwerfer wechselte die Bühne, [...] der Entnazifizierung folgte die Entstalinisierung".¹³⁶

Die Menschen, so erklärt der Erzähler in *Spiegelland*, engagieren sich für jedes System, für jede Autorität, und es ist

"eine Schamlosigkeit und Verdorbenheit, wenn eben diese Menschen von Verrat, Betrug und Lüge reden, [...] wo doch vollkommen klar ist, daß sie wieder und wieder und abermals betrogen und verraten und verkauft werden, weil sie jedem System bedingungslos dienen und sich jeder Autorität bedingungslos unterwerfen".¹³⁷

Schamlos und verdorben nennt es der Erzähler in *Spiegelland*, wenn die Menschen sich von "der Geschichte und ihren Führern betrogen" fühlten oder einen Lebensbruch registrierten, denn sie

¹³¹ *Spiegelland*, S. 24.

¹³² *Spiegelland*, S. 67, vgl. auch 36.

¹³³ *Spiegelland*, S. 66.

¹³⁴ *Spiegelland*, S. 67, vgl. auch 36.

¹³⁵ *Spiegelland*, S. 23.

¹³⁶ Ebd.

¹³⁷ *Spiegelland*, S. 24.

hätten all die Jahre hindurch “jeden Tag gesehen und gehört und gelesen, daß alles ein großer endloser Betrug ist”,¹³⁸ und dennoch ihre Funktion ausgefüllt als

“Beamte oder Parteisekretäre oder Lehrer oder Direktoren oder Abteilungsleiter oder Abschnittsbevollmächtigte oder Hausbuchführer oder Vorstandsmitglied einer Gartensparte oder eines Anglerverbands oder einer Gymnastikgruppe”.¹³⁹

Die Menschen haben sich, so unterstellt der Erzähler, hinter einer “angeblich im Imaginären liegenden Instanz” verschanzt, die “indessen ganz real und überschaubar und bekämpfbar gewesen ist”.¹⁴⁰ *Spiegelland* ist darauf bedacht, das Regime nicht als überlebensgroßes Monstrum zu präsentieren, gegen das die Bürger nichts hätten ausrichten können. Durch die Menschen, die sich für “einen noch so kleinen und bedeutungslosen Gewinn” jeder Autorität “bedingungslos unterwerfen”,¹⁴¹ sei “die Geschichte eine Geschichte der Wiederholungen”¹⁴² geworden. Solche ‘Wiederholungen’ greifen weiter, auch über die ‘Wende’ und “das Ende des Landes”¹⁴³ DDR hinaus. Der Erzähler beobachtet die gleichen Mechanismen in der Gegenwart, er sieht “hastig hingeklebte Reklameschilder, wo vorher Lösungen standen”,¹⁴⁴ und eine “Geschichte, die schon fleißig übermalt” ist.¹⁴⁵ Wiederum also, so kritisiert der Erzähler, wird das System nicht gestürzt, oder seinem Wesen nach verändert, sondern nur an die neuen Umstände angepasst. So wie “die braune Unterwäsche” unter der “roten Kleidung getragen” wurde,¹⁴⁶ so wird dem Ganzen nunmehr der “dandyhafte” Mantel des Wohlstands übergehängt.¹⁴⁷ Als das “Land” des Titels “Spiegelland” kann also das seitenverkehrte, im Grunde aber gleiche Land gelten, das überall aufzufinden ist, “wo immer man war”.¹⁴⁸

In dem Aufzeigen der zugrundeliegenden autoritären Strukturen ist der Text Günter Grass’ *Ein weites Feld* vergleichbar, und dem “Dauerfall einer mehr als hundertjährigen Geschichte”, der in ihm ausgebreitet wird.¹⁴⁹ Fast mehr noch als für *Ein weites Feld* scheint hier der Satz von Jürgen Habermas zu gelten,

¹³⁸ *Spiegelland*, S. 23.

¹³⁹ *Spiegelland*, S. 23f.

¹⁴⁰ *Spiegelland*, S. 24. Vgl. hierzu Hannah Arendts Worte: Die Deutschen “haben die Angewohnheit entwickelt, für ihr Mißgeschick Kräfte verantwortlich zu machen, die außerhalb ihres Einflußbereichs liegen [...]. Eine solche Flucht vor der Wirklichkeit ist natürlich auch eine Flucht vor der Verantwortung”. (Hannah Arendt: “Besuch in Deutschland 1950”. In: Hannah Arendt: *Zur Zeit. Politische Essays*, Berlin 1986, S. 45.)

¹⁴¹ *Spiegelland*, S. 24.

¹⁴² Ebd..

¹⁴³ *Spiegelland*, S. 18.

¹⁴⁴ *Spiegelland*, S. 139.

¹⁴⁵ *Spiegelland*, S. 125.

¹⁴⁶ *Spiegelland*, S. 69.

¹⁴⁷ *Spiegelland*, S. 47.

¹⁴⁸ *Spiegelland*, S. 17.

¹⁴⁹ Vgl. Schütte, “Zwei alte Männer”, a.a.O.

“daß die nationalen Kontinuitäten keineswegs die Entstehung und den Charakter der drei offensichtlich sehr verschiedenen Regime betreffen, sondern allein die Mentalitäten, die erklären können, warum sich diese Regime mit Zustimmung ihrer Bevölkerungen so lange am Leben erhalten können”.¹⁵⁰

Die vornehmlich im “Opportunitätsverhalten”¹⁵¹ der Bevölkerung liegende Kontinuität, die *Ein weites Feld* nachzeichnet, ist dem Opportunismus vergleichbar, den *Spiegelland* als “kleinen, schäbigen Vorteil” der Kollaborateure anklagt.¹⁵² Die Wandlung von Fontys Tochter, die ihre Parteimitgliedschaft aufgibt, um sogleich der katholischen Kirche beizutreten, und schließlich als Unternehmerswitwe endet, bildet eine Parallele zu der Wandlung des Großvaters in *Spiegelland*.¹⁵³ Und ebensowenig wie Günter Grass stellt auch Kurt Drawert die politischen Systeme des Dritten Reichs, der DDR und der BRD gleich, sondern beabsichtigt, die Gleichheit der in ihnen zu Tage tretenden Autoritätsstrukturen zu beleuchten. *Spiegelland* zielt darauf, opportunistisches Verhalten gegenüber Machtstrukturen aufzuzeigen, und nicht auf die Anklage einzelner Personen. Der Erzähler betont, daß ihn die Geschichte des Großvaters als “allgemeine Angelegenheit” interessiert, die einen “Zusammenhang, der ein allgemeiner und geschichtlicher Zusammenhang” ist, herstellt und es ihm nicht um den Großvater als Person zu tun ist.¹⁵⁴ In der Unfähigkeit des Großvaters, sich selbst als Teil eines allgemeinen, geschichtlichen Zusammenhangs wahrzunehmen, zeigt sich wiederum, daß er sich der Erfahrung der Vergangenheit versperrt. Nicht nur gehöre der Großvater zu jenen, die die “kollektive Erfahrung des Siegens zu ihren persönlichen Siegen gemacht” haben und fortan in der “Bewußtseinspose, zu den Siegern [...] der Geschichte zu gehören”,¹⁵⁵ lebten, konstatiert der Erzähler, der Großvater “lief auch noch aufgescheucht über den Vordergrund der Historie [...] und beanspruchte, daß es einzig und allein *um ihn* ginge”.¹⁵⁶ Dem Erzähler geht es vielmehr um den “Verlauf der Geschichte” und die “Erfahrung der Menschheit”, die “Tiefe und Weite der Geschichte als einer allgemeinen Angelegenheit und als allgemeinen Leidensbericht”.¹⁵⁷

Um die Ähnlichkeit der Autoritätsstrukturen zu betonen, zeigt Kurt Drawert auch gewissermaßen grenzübergreifende Ähnlichkeiten zwischen der BRD und der DDR auf. Thomas

¹⁵⁰ Jürgen Habermas in der *Frankfurter Rundschau*, 30.12.1995. Zit. nach *Der Fall Fonty*, a.a.O., S. 10.

¹⁵¹ Schütte, “Zwei alte Männer”.

¹⁵² *Spiegelland*, S. 23. Vgl. auch: “insgeheim oder gar nicht insgeheim davon profitiert, einer Gefolgschaft anzugehören” (S. 60).

¹⁵³ Vgl. auch die Heirat des Großvaters mit der “Unternehmerwitwe”, welche kurz zuvor noch als “Kirchenliese” beschimpft worden war. (*Spiegelland*, S. 47.)

¹⁵⁴ *Spiegelland*, S. 69.

¹⁵⁵ *Spiegelland*, S. 60.

¹⁵⁶ *Spiegelland*, S. 68.

¹⁵⁷ Ebd.

Anz beschreibt die "Väterliteratur um 1980"¹⁵⁸ dahingehend, daß in ihr die Selbsterkenntnis über die Autoritätsfixierung der eigenen Generation der Kritik an der Nazi-Vergangenheit der Elterngeneration zur Seite gestellt wird, und zählt zu dieser Gruppe Peter Härtlings *Nachgetragene Liebe*, Christoph Meckels *Suchbild*, Ludwig Harigs *Ordnung ist das ganze Leben*, Bernward Vespers *Die Reise*, aber auch Peter Weiss' schon 1961 erschienenen *Abschied von den Eltern*.¹⁵⁹ Wenn Thomas Anz den *Abschied von den Kriegsteilnehmern* von Hanns-Josef Ortheil als ein "nachgetragenes Exemplar jener Väterliteratur" bezeichnet,¹⁶⁰ so scheint die gleiche Bezeichnung noch in viel stärkerem Maße auf *Spiegelland* zuzutreffen. Die Haltung einer Generation ihren Vätern gegenüber, die der Text zeigt, scheint die gleiche im Osten wie im Westen Deutschlands zu sein - ja, Paul Konrad Kurz weist sogar auf die Ähnlichkeit zwischen der "Wut des Leipzigers Kurt Drawert" und jener des "Zürcher Patriziersohnes Fritz Zorn" hin.¹⁶¹ Die großbürgerliche Situation des Erzählers in *Mars* könnte sich aber doch kaum krasser von der Kindheit und Jugend des Erzählers in *Spiegelland* unterscheiden. Und doch sind beide Texte, wie Paul Konrad Kurz feststellt, tribunalhafte Monologe, Bericht und Anklage zugleich, die von den Gefühlen des Unglücks und der Isolation des jeweiligen Erzählers Zeugnis ablegen.¹⁶² Nicht nur ist die "sterbenslangweilige Ausbildung mit ihren Zwängen und Verlogenheiten und Anpassungsritualen", die der Erzähler in *Spiegelland* unter einem "nazierzogenen Lehrer" erlebt,¹⁶³ keineswegs spezifisch für die DDR, der Antagonismus zur etablierten Gesellschaft gehört ebenso wie die "langen Haare" des Erzählers zu seiner Generation.¹⁶⁴ Der Erzähler, der fast täglich "aufhören, ganz einfach aufstehen und gehen, irgendwohin, nur weg" will,¹⁶⁵ drückt nicht den Wunsch aus, in die BRD zu gehen, weil das nur einer "Wahl zwischen verschiedenen Abtötungsmaschinen" entspräche - deshalb wäre es für den Erzähler "ohne Sinn" gewesen, "abzubrechen und aufzustehen und zu gehen."¹⁶⁶ Der Unterschied zwischen den politischen Systemen der Staaten, in denen sich die jeweilige Jugend der Erzähler abspielt, wird im Rahmen des persönlichen Konflikts mit der Autorität und den väterlichen Strukturen zunichte. Allein als altersbedingtes Aufbegehren gegen die Vätergeneration will der Erzähler seinen Monolog indes sicherlich nicht verstanden wissen, wenn er sich gegen die in seinem Vater und Großvater personifizierten Autoritätsstrukturen wendet. *Spiegelland* beschreibt nicht die Art von Konflikt,

¹⁵⁸ Anz, "Westwärts".

¹⁵⁹ Vgl. ebd.

¹⁶⁰ Ebd.

¹⁶¹ Kurz, a.a.O. Vgl. auch Wehdeking, S. 136.

¹⁶² Vgl. *Spiegelland*, S. 15 und S. 17f.

¹⁶³ *Spiegelland*, S. 15.

¹⁶⁴ *Spiegelland*, S. 17. Vgl. auch die "in gleiche Abstände gebrachten Falten der Gardinen" im Elternhaus (*Spiegelland*, S. 56.)

¹⁶⁵ *Spiegelland*, S. 16.

¹⁶⁶ *Spiegelland*, S. 17.

der mit der Zeit und mit zunehmendem Alter an Tiefe verlieren könnte, sondern klagt das System und seine 'Instanzen' an, ohne Möglichkeiten der Nachsicht oder Versöhnung.

Die Bürger der DDR, so behauptet der Erzähler in *Spiegelland*, verstanden sich als 'Sieger der Geschichte',¹⁶⁷ Antifaschisten und Widerstandskämpfer,¹⁶⁸ während sie im Grunde doch nie die Gesinnung gewechselt hätten, sondern nur deren Ausdrucksformen. Die so bezeichnete Geisteshaltung setze sich in der Gegenwart, unabhängig vom Ende der DDR, fort. Ihr kann aber, durch "aktive oder passive Verweigerung",¹⁶⁹ entgegengewirkt werden. Das heißt, obgleich äußerer Widerstand in dem totalitären System der DDR unmöglich war, war die konsequente Weigerung, sich das System zu Nutze zu machen, so insistiert der Erzähler, durchaus möglich - das heißt, niemand mußte Lehrer werden, oder 'Vorstandsmitglied einer Gartensparte'.¹⁷⁰ *Spiegelland* richtet sich gegen das "Sich-Eingerichtet-Haben in und mit der DDR-Wirklichkeit"¹⁷¹ und besteht auf der Möglichkeit von Widerstand, denn sonst

"gäbe es immer nur Schuld und niemals ein Entkommen aus einer Ordnung, mit dem Körper nicht und in der Sprache nicht. Dann wäre der Mensch nichts als die Verlängerung des jeweils herrschenden Krieges. Aber das glaube ich nicht".¹⁷²

Auf politischer Ebene, "innerhalb dieser Maschinerie, die dieses System in Bewegung hielt", gibt es zwar "kein Entkommen, für mich nicht und für niemanden".¹⁷³ In seinem inneren, persönlichen Wesenskern aber bleibt der Erzähler unbestochen. In diesem Sinne war das politische System für den Erzähler jederzeit "bekämpfbar",¹⁷⁴ entgegen den Versicherungen all jener, die ihre Beteiligung an dem System mit dem "tragischen Gesetz des Ausgeliefertseins" erklärten.¹⁷⁵ Es sind grundsätzliche Fragen von menschlichem Verhalten, eher als von Politik, die in *Spiegelland* gestellt werden.

6.4. Resümee

Den Roman *Spiegelland* eint ebensoviel mit den hier besprochenen Texten aus der BRD wie aus der DDR. Die Auseinandersetzung mit der Vergangenheit, exemplifiziert an einer

¹⁶⁷ Vgl. *Spiegelland*, S. 60. Vgl. auch Stephan Hermlins Äußerung von 1979, in: Emmerich, *Literaturgeschichte der DDR*, S. 318. Iris Radisch spricht von der 'kritisch-loyalen' zweiten Generation der DDR-Schriftsteller, die sich "ganz bewusst und ideologisch gut bewaffnet für das bessere Deutschland" gehalten hätten. (Radisch: "Zwei getrennte Literaturgebiete", a.a.O., S. 14.)

¹⁶⁸ Vgl. *Spiegelland*, S. 60 und 69.

¹⁶⁹ *Spiegelland*, S. 60.

¹⁷⁰ Vgl. *Spiegelland*, S. 123f.

¹⁷¹ Meyer-Gosau: "Ost-West-Schmerz", a.a.O., S. 8.

¹⁷² *Spiegelland*, S. 41.

¹⁷³ *Spiegelland*, S. 16.

¹⁷⁴ *Spiegelland*, S. 24.

¹⁷⁵ *Spiegelland*, S. 60.

Vaterfigur, ist die motivische Grundlage des Textes, die *Spiegelland* mit *Stille Zeile sechs*, aber auch mit *Abschied von den Kriegsteilnehmern* teilt. Der Tod, respektive die gravierende Krankheit der Vaterfigur, setzt einen Moment in der Gegenwart, welcher zum Ausgangspunkt der Beschäftigung mit der Geschichte wird.¹⁷⁶ Bezeichnenderweise ist es sowohl in *Abschied von den Kriegsteilnehmern* wie auch in *Spiegelland* eine Fotografie, also eine festgehaltene Momentaufnahme, ein Fragment aus der Vergangenheit, dem eine zentrale Rolle zuteil wird und von dem aus sich ein Zugang zur Vergangenheit eröffnet.¹⁷⁷

Mit *Unter dem Namen Norma*, *Die Birnen von Ribbeck* und *Ein weites Feld* wiederum teilt *Spiegelland* den Blick auf den Kontrast zwischen dem Osten und dem Westen Deutschlands und auf die Veränderungen im Osten seit der Wiedervereinigung, die sich an kleinen Dingen offenbaren.

Ogleich *Spiegelland* viele der in den hier bereits besprochenen Werken der Literatur aus den westlichen bzw. östlichen Teilen Deutschlands dargestellten Positionen aufnimmt, bezeichnet der Text einen eigenständigen, und deutlich neuen Ansatz.

Zwar erinnert die "Leere mit makellosen Perfektionshäusern und geputzten Vorgärten und gereinigten Wegen und gewaschenen Fahrzeugen", die *Spiegelland* beschreibt,¹⁷⁸ an Mariannes Sermon über die 'lackierten Gesichter' und gepflegten Vorgärten in Mannheim. Doch die Gemeinsamkeit, die sich in diesen parallelen Beobachtungen der BRD zeitigt, erstreckt sich nicht auf die Haltung zur DDR. Während *Unter dem Namen Norma* sich bei aller Kritik an der DDR dagegen zur Wehr setzt, daß alle Erfahrung aus der Zeit ihres Bestehens nichts mehr gelten solle,¹⁷⁹ findet Kurt Drawerts Erzähler wenig Aufhebenswertes an der DDR, in der die Menschen "von einem Land und durch ein System und durch Begriffe zerstört" wurden, Begriffe, "die zur Sprache wurden und das Leben vom Kern her beschädigten und weiter beschädigen werden, über das Ende des Landes hinaus".¹⁸⁰

Den euphorisch ausgemalten Ostreisen Mariannes werden in *Unter dem Namen Norma* schon korrigierend und einschränkend die Erfahrungen ihres Lebenspartners Johannes entgegengesetzt, der die Restriktionen und Unbequemlichkeiten dieser Reisen aufzählt. Doch der Erzähler in *Spiegelland* geht entschieden weiter:

¹⁷⁶ Vgl. *Spiegelland*, S. 106 - 121.

¹⁷⁷ Vgl. die in *Spiegelland* mehrfach beschriebene Fotografie des Großvaters in Nazi-Uniform und seine dadurch dokumentierte Beteiligung am Dritten Reich, und *Kriegsteilnehmer*, S. 27-29 und 55-57.

¹⁷⁸ *Spiegelland*, S. 44. Vgl. auch Kapitel 13.

¹⁷⁹ Ein Standpunkt, der sich auch *Ein weites Feld* kundtut - vgl. die Angriffe gegen die Treuhänder, und auch das Kapitel "Am Abgrund".

¹⁸⁰ *Spiegelland*, S. 18.

“Vom Osten in den Osten zu reisen war nur öde und kränkend, [...] ich weigerte mich bald schon, noch einmal in ein Ostland zu reisen und doch nur von der einen zur anderen Gefängniswand zu gehn”.¹⁸¹

Spiegelland hält der DDR einen äußerst kritischen Spiegel vor. Alle ihre Bürger seien “geboren worden und sofort Sklaven gewesen”,¹⁸² und das politische System der DDR hätte “jeden Ansatz von Individualität” zerstört, zusammen mit der Fähigkeit zu denken;

“zu denken ist etwas Feindliches und Absonderliches und ganz und gar Schädliches gewesen, das auf verbotene Lektüre schließen ließ und bekämpft werden mußte mit allen Mitteln der proletarischen Diktatur”.¹⁸³

Während *Unter dem Namen Norma* zwischen den unterschiedlichen Erfahrungen in der DDR zu differenzieren versucht, zeichnet *Spiegelland* die DDR als ausweglose Misere. Es gibt in diesem “falschen Leben”,¹⁸⁴ um Peter Böhthigs Worte zu verwenden, kein richtiges. Selbst die Ereignisse im Herbst 1989 bezeichnen in den Augen des Erzählers in *Spiegelland* keinen tatsächlichen Einbruch des Systems: “So ist diese Revolution eine von Anfang an zum Scheitern verurteilte Revolution gewesen”, und das System ist “kein gestürztes System, sondern ein lediglich umgekehrtes System geworden”.¹⁸⁵

Kurt Drawert bestimmt “Weihnachten 1941” als das Datum, bis zu welchem er seinen Blick in die Vergangenheit richtet.¹⁸⁶ Er beschränkt so das weite Feld der Historie auf diejenige Zeit, die den Erzähler unmittelbar, als Familienhistorie, betrifft. Es ist, wie auch Peter Böhthig unterstreicht, seine “persönliche” Auseinandersetzung mit der Vergangenheit,¹⁸⁷ die in *Spiegelland* im Vordergrund steht, auch wenn der intime Zirkel der Familie überschritten und transzendiert wird. Schließlich sollte der Text ja, wie die Eingangswidmung besagt, den Söhnen zur Erklärung der Welt der Väter dienen und einen Zugang zur Vergangenheit eröffnen.

Genauso aber ist es die Zeit des Zweiten Weltkriegs, welche Drawert durch das Datum pointiert in den Blickpunkt rückt. In *Spiegelland* wie in *Abschied von den Kriegsteilnehmern* ist das Dritte Reich der Bezugspunkt für die persönliche Misere des Erzählers, ebenso wie die Grundlage des ‘falschen Lebens’. Die in *Spiegelland* entfaltete Geschichtsansicht bildet das östliche Gegenstück zu Ortheils Auffassung, daß der Zweite Weltkrieg ‘noch immer andauert’, noch immer fortwirkt und die Auseinandersetzung mit dem Faschismus nach wie vor aktuell ist.

181 *Spiegelland*, S. 123.

182 *Spiegelland*, S. 14.

183 *Spiegelland*, S. 15.

184 Böhthig, a.a.O.

185 *Spiegelland*, S. 23.

186 Dieses Datum steht auf der Rückseite der Fotografie des Großvaters.

187 Böhthig, a.a.O.

Die Äußerung des Erzählers in *Spiegelland*, die Teilhaber der Generation seines Großvaters seien "in Wahrheit alle Gefallene des Krieges, die gestorben weiterzuleben hatten bis zum Tod",¹⁸⁸ könnte ebenso *Abschied von den Kriegsteilnehmern* entstammen.

Durch den Bezugspunkt des Dritten Reichs ist ein gravierender Unterschied zu den Romanen von Monika Maron und Brigitte Burmeister bezeichnet. Zwar ließe sich sagen, daß in allen drei Romanen die Geschichte der DDR im Vordergrund steht. Doch Kurt Drawert konzentriert den Blick auf die faschistische Vergangenheit, die im mehrfachen Sinne den Hintergrund der DDR bildet.¹⁸⁹ Die Geschichte, der sein Interesse gilt, beginnt nicht erst mit der Staatsgründung der DDR, ebensowenig, wie sie zu einem bestimmten Zeitpunkt zu Ende ist. Kurt Drawerts Geschichtsverständnis steht darin den Autoren aus dem westlichen Teil Deutschlands näher als dem der anderen DDR-Autoren.¹⁹⁰ Zwar ist das offizielle Ende der DDR der Anfang des Erzählens über sie.¹⁹¹ Das Erzählen vom Ende her unterläuft aber eben gleichzeitig die Bedeutung des Begriffs 'Ende', da es mit dem Anfang des Erzählens identisch wird - "Kein Ende. Kein Anfang", der Titel des letzten Kapitels, beschreibt den ambivalenten erzählerischen Ansatz. Auch *Abschied von den Kriegsteilnehmern* zeichnet sich durch ein Ende aus, das seiner Natur widerspricht, indem es zirkulär auf den Anfang zurückverweist und somit die Setzung von Anfangs- und Endpunkten im Text verhindert. In beiden Texten ist es die Unabgeschlossenheit der Historie, mehr noch als die Unabgeschlossenheit der im Text dargestellten persönlichen Geschichte, die durch das erzählerische Mittel bezeichnet wird.

Während Kurt Drawert sich rundheraus kritisch in seinem Verhältnis zur DDR zeigt, und in seinem Werk jede Heimatliebe, wie sie sich in *Unter dem Namen Norma* noch finden ließ, fehlt, hält seine rückhaltlose Kritik der DDR sich die Waage mit der Beurteilung der BRD. Dabei dient aber eben nicht der Mythos einer intakten Kulturlandschaft in der DDR als Folie für die Kritik an der BRD, wie Iris Radisch vielen Werken aus der Wendezeit vorwirft,¹⁹² sondern ganz im Gegenteil - *Spiegelland* stellt die Ähnlichkeit der beiden deutschen Staaten vor. Auch die BRD, so bezeugt *Spiegelland* ebenso wie die Werke von Ortheil, Delius und Grass, weist ein 'falsches' Leben auf: die "eigentliche Krankheit [...] ist überall".¹⁹³ Ein 'falsches' Leben aber gibt es in der

¹⁸⁸ *Spiegelland*, S. 61.

¹⁸⁹ Als offizielle, antifaschistische Basis, aber ebenso in Kurt Drawerts Sinne, als faschistischer Unterstrom. Vgl. hierzu Adorno, a.a.O.

¹⁹⁰ Die Schlußfolgerung Wolfgang Emmerichs, daß die "Literatur der Wendejahre die Autoren aus Ost und West auf der Suche nach der Wahrheit nicht nur über die zweite, sondern auch gleich noch über die schlimmere erste deutsche Diktatur" zeige, (Emmerich, *Literaturgeschichte der DDR*, S. 481) trifft zwar auf Drawert ebenso wie auf Ortheil, Grass und Delius zu, gilt jedoch sicherlich nicht für Maron und Burmeister.

¹⁹¹ Vgl. *Spiegelland*, S. 156.

¹⁹² Vgl. Radisch, "Zwei getrennte Literaturgebiete", S. 16.

¹⁹³ *Spiegelland*, S. 150.

DDR wie der BRD, weil in beiden Staaten das Dritte Reich fortwirkt. Das opportunistische Mitläufertum, welches das Dritte Reich ermöglichte, hat sich in beiden deutschen Staaten erhalten.¹⁹⁴ Die autoritären Strukturen, auf die Günter Grass, F.C. Delius und Kurt Drawert übereinstimmend verweisen, setzen sich in der Gegenwart fort und zeigen die Unsinnigkeit der Begriffe 'Nullpunkt' und 'Neuanfang'; das "Ende des Landes"¹⁹⁵ DDR setzt keinen Endpunkt in der Geschichte. Weder Kurt Drawert noch Hanns-Josef Ortheil, Günter Grass oder F.C. Delius können die Wiedervereinigung als den großen Wendepunkt in der Geschichte verstehen. Sie sehen keine End- und Nullpunkte, sondern sie nehmen auf ihre jeweilige Weise grundlegende Tendenzen in der Geschichte wahr, die sich in unterschiedlichen Staats- und Regierungsformen einerseits weiter fortsetzen, andererseits weit in die Vergangenheit reichen. In der gesamtdeutschen Geschichte, so entwickelt Kurt Drawert in *Spiegelland*, ist die DDR nur eine Episode. Ihm ist, wie den Autoren aus der BRD, daran gelegen, grundlegende Haltungen in der deutschen Geschichte kenntlich zu machen. Kurt Drawert geht dabei jedoch noch weiter als Günter Grass, und auch als F.C. Delius, welche nach wie vor zwei getrennte deutsche Staaten wahrnehmen, die miteinander im Konflikt liegen.

Die Frage, was möglicherweise an der Geschichte und dem Leben in der DDR wertvoll und erinnerungswert gewesen sei, und was verdient, aufbewahrt zu werden, beschäftigt Kurt Drawert nicht mehr. Drawert setzt den Ost/West-Konflikt der Jahre nach der Wende beiseite. Für ihn gewinnen die Grundlagen der gesamtdeutschen Geschichte Gewicht vor den Unterschieden in den politischen, kulturellen oder sozialen Haltungen der beiden Teile Deutschlands. Kurt Drawert gelingt es dadurch, aus der Befangenheit der Polarisierung von Ost und West auszubrechen und die Querellen und Dispute von 1990 hinter sich zu lassen. Das Gegeneinanderhalten der Staaten, die Konfrontation der Systeme, es ließe sich sogar sagen: der letzte Atem des Kalten Krieges, an dem die anderen Romane aus der Wendezeit noch teilhatten, sind in *Spiegelland* irrelevant.¹⁹⁶

Was Drawert damit erreicht, ist signifikant genug. *Spiegelland* repräsentiert eine neue Stufe im Umgang mit der Vergangenheit, und ihrer Reflektion. Wenn sich Burmeisters und Marons Werke noch in eine "DDR-Literatur der neunziger Jahre"¹⁹⁷ eingliedern ließen, so läßt *Spiegelland* solche Etikettierung hinter sich zurück. Stattdessen zeigt sich in diesem Roman jene "gewandelte Gefühlslage", der Frauke Meyer-Gosau in ihrem Aufsatz "Ost-West-Schmerz"

¹⁹⁴ Vgl. Jürgen Kuttner: "Wenn die Deutschen etwas eint, dann ist es ihr Opportunismus". Zit. nach Holger Witzel: "So sind wir, wir Osis". In: *Stern*, 25.4.2002, S. 52.

¹⁹⁵ *Spiegelland*, S. 18.

¹⁹⁶ Vgl. hierzu auch: "'Aus dem Westen kommen Sie doch' [...]. 'Aus dem Westen', sage ich, 'wo immer das sein soll. Aber Sie kommen heute ja auch aus dem Westen, wenn Sie nach Tschechien fahren oder nach Polen'". Kurt Drawert: *Rückseiten der Herrlichkeit. Texte und Kontexte*, Frankfurt am Main 2001, S. 15f.

¹⁹⁷ Vgl. den Titel des gleichnamigen TEXT + KRITIK-Bandes.

nachgeht.¹⁹⁸ Sie konstatiert, Ostalgie und melancholische Verharrung bildeten "kein tragfähiges Entstehungs- und Deutungsmuster der Nach-DDR-Literatur mehr", denn die Versehrungen, die das DDR-Leben und die Wende hinterlassen hätten, seien zu einem "Gesamt-Schmerz" verschmolzen.

In der Kritik, die *Spiegelland* an der DDR und der BRD gleichermaßen übt, erscheint in der Tat ein Gemeinsames zwischen Ost- und Westdeutschland, so negativ dieses Gemeinsame auch sein mag. "Das Leiden an sich selbst, aneinander und den jeweiligen Lebensbedingungen ist," so nennt es Frauke Meyer-Gosau, "gewissermaßen systemübergreifend".¹⁹⁹ Das Entsetzliche des Gemeinsamen steht einem positiven Ausblick auf eine gemeinsame Zukunft der beiden deutschen Staaten zwar entgegen, doch allein die Erkenntnis der Gemeinsamkeiten ermöglicht eine aufklärende Standortsicherung, so wenig verheißungsvoll sie auch ausfällt. Der Blick, den die "Nach-DDR-Literatur" nunmehr auf die Gegenwart und auf das neue Land richtet, resümiert Frauke Meyer-Gosau, läßt Brüche und Risse aufscheinen, "ganz so, als blicke einer auf die Oberfläche eines vielfach gesplitterten Spiegels".²⁰⁰

Der größeren Distanz zum vergangenen Leben in der DDR und dem radikaleren Schwenk in der geschichtlichen Perspektive, die sich in *Spiegelland* bekunden, entspricht der Umstand, daß sich dieser "Monolog" auch am weitesten von den Sprach- und Erzählkonventionen der DDR, von der "offiziell verschriebenen, antimodernen" Literatur, wie Wehdeking sie nennt,²⁰¹ entfernt hat. Es ist Kurt Drawert in einem weitaus geringeren Maße als Brigitte Burmeister etwa daran gelegen, unter veränderten Bedingungen doch wieder Geschichten zu erzählen, doch wieder Gewißheiten zu formulieren und an den Leser weiterzugeben. *Spiegelland* versammelt dagegen Fragmente, einen Haufen von Scherben, die sich zu einem einheitlichen und vollständigen, durchgehenden und chronologischen Ganzen nicht zusammenfügen. Bewußt werden Leerstellen im Textgefüge offengehalten, die interpretatorische Aktivität einfordern. Die biographischen Fragmente und einzelnen Szenen aus dem Leben des Erzählers bleiben neben den sprachlich-philosophischen Exkursen unvermittelt stehen. Aus den Splittern aber entsteht nicht ein neues Ganzes. *Spiegelland* kann daher ein Buch mit Anfang, Mitte und Ende nicht sein; das "Beenden des Buches", so resümiert auch der Erzähler in *Spiegelland*, könne nur "der Anfang des Scheiterns" sein.²⁰² Im Verzicht auf gebundene Geschichten, in der Zusammenstellung fragmentierter Bilder der beiden deutschen Staaten, die sich im Erzählen immer wieder über einander schieben, doch, in den

¹⁹⁸ Meyer-Gosau, "Ost-West-Schmerz". Meyer-Gosau bezieht sich in ihrer Analyse auf "DDR-Autorinnen und -Autoren" im Allgemeinen, und die Texte *Das Provisorium* von Wolfgang Hilbig und *Simple Storys* von Ingo Schulze im Besonderen.

¹⁹⁹ Ebd., S. 11.

²⁰⁰ Ebd.

²⁰¹ Vgl. Wehdeking, S. 135.

²⁰² *Spiegelland*, S. 148.

Worten Meyer-Gosaus, ein "kohärentes Ganzes weder für den imaginierten Einzelnen noch für das gesellschaftliche Ganze ergeben können",²⁰³ erreicht *Spiegelland* eine Offenheit der erzählerischen Struktur, und ebenso seiner Geschichtsperspektive, die es ihm ermöglicht, statt in die Dispute zwischen Ost und West einzustimmen, jenseits des Konflikts der beiden deutschen Staaten gesamtdeutsche Perspektiven aufzuwerfen. So sehr der Titel des Buches *Spiegelland* einen Vergleich der beiden Länder erwarten läßt, so unmißverständlich bezeugt die Lektüre, daß hier keine Vor- oder Nachteile der jeweiligen deutschen Staaten gegeneinander aufgerechnet werden. In der spiegelbildlichen Ansicht zeigt sich vielmehr, daß die beiden Länder zwar spiegelverkehrt, doch auf frappante Weise gleich sind.

²⁰³ Meyer-Gosau, "Ost-West-Schmerz", S. 11.

SCHLUSSFOLGERUNGEN:

LITERATUR NACH DER WENDE

Die 'Stunde Null' blieb, entgegen der Prophezeiung des Feuilletons, nach der Wende von 1989 aus.¹ Die Autoren aus der ehemaligen DDR ebenso wie die aus der Bundesrepublik haben die Aufforderung, der Vergangenheit den Rücken zuzukehren und einen Neubeginn zu befördern, weithin ignoriert. Wolfgang Emmerich stellt in seinem Fazit zur "Wendezeit" in der 1996 erschienenen Ausgabe seiner *Literaturgeschichte der DDR* fest, daß der durch die politische Wende eröffnete Freiheitsraum von weiten Teilen der künstlerischen Intelligenz der ehemaligen DDR nur unzureichend wahrgenommen und gewürdigt wurde.² Auch die Autoren aus den alten Bundesländern aber sahen keinen Anlass, das Jahr 1989 als einen 'Moment der Freiheit' zu zelebrieren, wie Ulrich Greiner 1990 nahelegte, und sich von ihm aus als neue Generation, als die "Neunundachtziger", zu definieren.³

Wenn die Wende aber keiner Stunde Null, keinem Neuanfang entspricht, sind dann in der Literatur Kontinuitäten zu entdecken? Besteht eine literarische Grenze zwischen den beiden deutschen Ländern noch fort, obwohl die politische Grenze 1989 gefallen ist? Oder kann, auf der anderen Seite, von einem beginnenden Prozeß des Zusammenwachsens gesprochen werden, von neuen oder auch bereits bestehenden Gemeinsamkeiten zwischen der Literatur aus dem Osten und aus dem Westen Deutschlands, welche sich nach der Wende herauskristallisieren? Sind sich die Autoren aus Ost und West tatsächlich 'im Streit nähergekommen',⁴ wie es der Literaturstreit für eine Zeit in Aussicht zu stellen schien? Der Literaturstreit selbst blieb bis heute ungeschlichtet. Er wurde nicht zu Ende geführt, sondern aus Erschöpfung eingestellt, wie Iris Radisch konstatiert.⁵ Welche Antworten auf die im Literaturstreit aufgeworfenen Fragen aber sind aus den Primärtexten zu beziehen, die der Wende folgten?

Jurek Becker machte darauf aufmerksam, daß von dem Moment der Wiedervereinigung an ein gewaltiger Erwartungsdruck an die Literatur herrschte. Er sähe die Kritiker "mit den

¹ Zu dieser Ansicht kommt auch Wolfgang Emmerich. Vgl. Emmerich, *Literaturgeschichte der DDR*, S. 478. Vgl. auch Wehdeking, a.a.O., S. 146.

² Emmerich, *Literaturgeschichte der DDR*, S. 436.

³ Vgl. Ulrich Greiner, "Die Neunundachtziger" und "Keiner ist frei von Schuld", a.a.O., und Iris Radisch, "Die zweite Stunde Null", a.a.O.

⁴ Vgl. Martin Ahrends, "Ach, ihr süßen Wessis", a.a.O.

⁵ Radisch, "Zwei getrennte Literaturgebiete", a.a.O., S. 15. Vgl. auch Lennart Koch, der den Literaturstreit bis 1999 fortgeführt sieht. (Koch, a.a.O., S. 7.)

Fingern auf den Tisch trommeln: Wo ist der deutsche Einheitsroman?“⁶ Doch die Verarbeitung der gigantischen Vereinigungsprobleme steht auch außerliterarisch noch aus. Obgleich die politische Grenze 1989 gefallen ist, scheint die Einheit auch heute nur unzureichend gelungen. “Wir sind zwei Völker”, konstatierte der *Stern* 12 Jahre nach der Wende.⁷ Daher ist es auch nicht überraschend, daß die Verarbeitung der Wende in der Erzählliteratur bislang ebenso nicht zu einem Abschluss gelangte.⁸ Daß die Teilung in DDR- und BRD-Literatur durch den Fall der Mauer nicht aufgehoben wurde, liegt zum einen gewiß daran, daß das “kulturelle Gedächtnis” nicht ausgelöscht wurde,⁹ d.h. daß kulturelle Prozesse und Eigenarten nicht “schlagartig an einem bestimmten Datum wie z.B. dem Ende eines Staates” aufhören, wie Wolfgang Emmerich unterstreicht.¹⁰ Auch Volker Wehdeking spricht in seinen Betrachtungen zu den Vereinigungsproblemen von einer fortdauernden “Ungleichzeitigkeit des Schreibens” in Ost und West.¹¹ Mehr noch, zu Beginn der neunziger Jahre wollte es fast so scheinen, als ob das Verschwinden des Staates DDR in der west- wie in der ostdeutschen Literatur “nahezu unbemerkt geblieben wäre”, wie Iris Radisch in ihren Überlegungen zur deutschen Literatur der neunziger Jahre konstatiert.¹²

Beatrix Langner stellt in ihrem Aufsatz über das “prononciert Ostdeutsche” in der deutschen Literatur ebenso fest, daß es nach dem Ende der DDR noch DDR-Autoren gab.¹³ Sie bescheinigt der DDR-Literatur eine “postmortale Existenz” und resümiert: “Von

⁶ “Zurück auf den Teppich! Der Schriftsteller Jurek Becker über seine neue Fernsehserie, über deutsche Dichter und die Nation”. Jurek Becker im Gespräch mit Artin Doerry und Volker Hage. In: *Der Spiegel*, 12.12.1994. (Zit. nach Wehdeking, S. 147.)

⁷ Heinrich Jaenecke: “Wir sind zwei Völker. Zwölf Jahre nach dem Fall der Mauer: Die Entfremdung zwischen Deutschen/West und Deutschen/Ost ist nicht überwunden. Sie wächst”. In: *Stern*, 9.8.2001.

⁸ Es wäre “absurd”, konstatiert auch Hannes Krauss, einen “Prozess bilanzieren zu wollen, der noch lange nicht abgeschlossen ist”. (Krauss, “Literatur - Wende - Literatur”, S. 38.)

⁹ Vgl. Tadeusz Namowicz: “Die Unfähigkeit zu beschreiben. Zur DDR-Literatur nach 1989”. In: *Die Rezeption der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur nach der Wende 1989*, hg. von Norbert Honsza und Theo Mechtenberg, Wrocław 1997, S. 24.

¹⁰ Emmerich, *Literaturgeschichte der DDR*, S. 10.

¹¹ Wehdeking, S. 137. Vgl. auch Krauss/Vogt, a.a.O., S. 75.

¹² Radisch, “Zwei getrennte Literaturgebiete”, a.a.O., S. 15. Vgl. auch Iris Radisch: “Es gibt zwei deutsche Gegenwartsliteraturen in Ost und West”. In: *Schreiben nach der Wende*. Auch Ursula Heukenkamp kommt nach ihrer gründlichen Untersuchung des Begriffs DDR-Literatur zu dem Schluß: “Der Begriff [DDR-Literatur] sollte geöffnet werden, aber zu entbehren wird er nicht sein”. (Ursula Heukenkamp: “Eine Geschichte oder viele Geschichten der deutschen Literatur seit 1945? Gründe und Gegengründe”. In: *Zeitschrift für Germanistik*, Neue Folge, Heft 1, 1995, S. 35.)

¹³ Beatrix Langner: “Salto postmortale. Sechzehn Thesen über die verspäteten Klassiker der DDR-Literatur: Christa Wolf und Volker Braun”. In: *DDR-Literatur der neunziger Jahre*, a.a.O., S. 49. Schon der Titel des Bandes macht darauf aufmerksam, daß die DDR-Literatur mit dem Jahr 1989 nicht an ihr Ende gelangt ist.

Kontinuitätsbruch konnte nicht die Rede sein”.¹⁴ Die Autoren aus dem Osten blieben auch nach der Wende Autoren aus dem Osten, und in den Werken von Autoren aus dem Westen, so kann nach der Lektüre der hier vorgestellten Texte behauptet werden, manifestiert sich ebenfalls deren geographische und historische Herkunft.

Differenzen zwischen Ost und West werden zunächst in den Sujets sichtbar, denen die Schriftsteller sich zuwandten. Zur Zeit ihres Bestehens war die DDR das Thema, mit dem die in ihr beheimateten Schriftsteller sich am häufigsten befaßten,¹⁵ und der Untergang der DDR hat daran nichts geändert. Der politische Wandel hat nicht von heute auf morgen auch einen Wandel der literarischen Themen mit sich gebracht. Dies wäre auch eine falsche Erwartung. Die Autoren aus der DDR wurden von dem Erfahrungsraum DDR geprägt, und ihr Hauptinteresse gilt nach wie vor den Geschicken ihrer Umgebung. Dies wurde der DDR-Literatur aber von der westdeutschen Literaturkritik nicht zugestanden. Stattdessen wurde der Vorwurf laut, die Autoren aus dem Osten sähen die „Provinz als Universum”.¹⁶ In *Stille Zeile sechs* beispielsweise sei das Augenmerk vollständig auf die DDR gerichtet, auch wenn der Roman mit ihr abrechne, so war zu hören; der Westen oder gar ein gemeinsames Deutschland existierten überhaupt nicht. In noch stärkerem Maße wurde *Unter dem Namen Norma* zum Ziel derjenigen Kritik, die den Autoren aus dem Osten eine ‘ostalgie’ Haltung vorwerfen. „Ostalgie”, so schreibt Emmerich, bezeichne die heikle Zone im Grenzgebiet zwischen DDR-Melancholie und Nostalgie,¹⁷ sie sei ein „wärmender Ofen für die in die Kälte des Westens Entlassenen”.¹⁸ Brigitte Burmeisters Roman wird vielfach als Paradebeispiel für Wolfgang Emmerichs These vom „Furor melancholicus” herangezogen, der nach der Verlust des Heimatlandes bei vielen DDR-Schriftstellern zu einer melancholischen Fixierung auf das verlorene Land geführt habe.¹⁹ Die DDR werde nachträglich mythologisiert, ja

¹⁴ Langner, „Salto postmortale”, S. 59. Tadeusz Namowicz spricht ebenso von einer „DDR-Literatur nach 1989”, und stellt fest, daß das Jahr 1989 für die DDR-Literatur kein Ende bedeutete. (Namowicz, S. 23 und 25.) Vgl. auch Timm Menke: „Lebensgefühl(e) in Ost und West als Roman: Ingo Schulzes *Simple Storys* und Norbert Niemanns *Wie man's nimmt*. Mit einem Seitenblick auf Tim Staffels *Terrordrom*”. In: *Schreiben nach der Wende*, S. 254.

¹⁵ Vgl. Emmerich, *Literaturgeschichte der DDR*, S. 487. Den vielfältigen Rekurs auf ihren eigenen Entstehungshintergrund bezeichnet Julia Kormann als kleinsten gemeinsamen Nenner der DDR-Literatur. (Kormann, a.a.O., S. 40.)

¹⁶ Ebd. Vgl. auch Krauss, „Literatur - Wende - Literatur”, S. 37.

¹⁷ Emmerich, *Literaturgeschichte der DDR*, S. 502.

¹⁸ Ebd., S. 503.

¹⁹ Wolfgang Emmerich, „Status melancholicus. Zur Transformation der Utopie in der DDR-Literatur”. In: *Literatur in der DDR. Rückblicke*, S. 232 - 245. (Vgl. auch Emmerich, *Literaturgeschichte der DDR*, S. 460.) Zur Trauer und Melancholie, die das Ende der DDR begleiteten, siehe auch Julia Kormann, S. 118-120.

sogar verklärt, behaupten die Kritiker.²⁰ Iris Radisch zitiert den "Mythos vom preußischen Ikarus, vom preußischen Grau, dem 'reineren, dem älteren deutschen Grau'",²¹ und sie beobachtet in den Werken der ostdeutschen Autoren in der ersten Hälfte der neunziger Jahre die Darstellung von "Ironie, Indifferenz und Konsum im Westen" einerseits, und auf der anderen Seite "Ideale, Ernst und Seele im Osten". Eine eingehende Betrachtung der Romane von Brigitte Burmeister und Monika Maron bringt jedoch an den Tag, daß sich gerade in diesen Texten keine Nostalgie kundtut, sondern ein notwendiges Verarbeiten und Überdenken der eigenen Vergangenheit. Zwar konturieren Monika Maron und Brigitte Burmeister ihre DDR-Zugehörigkeit besonders deutlich,²² doch in beiden Romanen wird nicht nur scharfe Kritik an den Verhältnissen in der DDR geübt, es wird auch die Notwendigkeit der Auseinandersetzung mit der eigenen Historie als erster Schritt zu einer offenen Zukunft kenntlich gemacht. Sowohl Brigitte Burmeister wie Monika Maron, so betont auch Achim Geisenhanslüke, bleiben vom "Pathos der Melancholie" frei, sie arbeiten vielmehr an einem "Abschied von der DDR".²³ Abschied - voll Haß in *Stille Zeile sechs*, voller Trauer in *Unter dem Namen Norma* - ist das primäre Thema beider Bücher. Das 'spezifisch ostdeutsche', der Unterschied zwischen diesen Texten und jenen aus der BRD manifestiert sich jedoch nicht allein auf thematischer Ebene, sondern ebenso in den formalen Aspekten der hier vorgestellten Werke.

Wolfgang Emmerich konstatiert, daß die Literatur in der DDR "einen weitgehend vormodernen Systemstatus" hatte, in dem ihr ein "politischer Gebrauchswert vor- und zugeschrieben wurde".²⁴ Iris Radisch konkretisiert dies durch den Hinweis auf den "Parteiauftrag, der da lautete, Kunst habe nicht das Wirkliche wiederzugeben, sondern es im sozialistischen Sinn richtig zu interpretieren".²⁵ Die Autoren in der DDR waren nicht nur von den literarischen Entwicklungen im Westen abgeschnitten. Moderne Schreibweisen wurden im Namen des "sozialistischen Realismus" als formalistisch bekämpft,²⁶ und es wurde den Autoren nahegelegt, ihre Werke so abzufassen, daß sie einem weiten Publikum leicht verständlich und zugänglich waren. Für Formexperimente, wie sie vor allem in den sechziger Jahren im Westen entwickelt

²⁰ Die "DDR der Erinnerung ist nicht identisch mit der DDR, mit der sich die Literatur in der DDR auseinandersetzt", konzidiert selbst Julia Kormann. (Kormann, S. 118.)

²¹ Iris Radisch zitiert Hans Pleschinski. (Radisch, "Zwei getrennte Literaturgebiete", S. 16.)

²² Vgl. Ledanff, a.a.O., S. 285.

²³ Geisenhanslüke, "Abschied von der DDR", S. 89f. Vgl. auch Burmeisters Antwort an Dorothea von Thöne: "Erinnerungen sind nicht grundsätzlich verklärend. [...] In ihrem Ton, ihrer Machart und ihrem Stoff widersetzen sich die Texte [...] der gerührten Wiedereinkkehr ins Damals". (Dorothea von Thöne, "Haben Sie noch die Mauer im Kopf, Frau Burmeister?" A.a.O.)

²⁴ Emmerich, *Literaturgeschichte der DDR*, S. 456. Vgl. auch S. 397.

²⁵ Radisch, "Zwei getrennte Literaturgebiete", S. 14.

²⁶ Vgl. Gerhard Kaiser: *Gegenwart*. In der Reihe *Die deutsche Literatur in Text und Darstellung*, hg. von Otto F. Best und Hans-Jürgen Schmitt, Band 16, Stuttgart 1988, S. 24. Vgl. auch Emmerich, *Literaturgeschichte der DDR*, S. 118 -124.

wurden, war in der DDR kein Platz. Dieses Erbe findet seinen Niederschlag in den traditionellen literarischen Ansprüchen, mit denen Autoren wie Brigitte Burmeister und Monika Maron an ihre Texte herantreten.²⁷ So stellen auch Krauss und Vogt fest, daß in der DDR-Literatur Traditionen des Schreibens fortgesetzt würden, die durch "Inhaltsorientierung, eine moralisierende Grundhaltung und durch deutliche Zurückhaltung bei der Verwendung modernistischer Schreibweisen und Techniken" geprägt waren.²⁸ Wenn der moderne Roman dadurch definiert werden kann, daß in ihm Gattungsgrenzen aufgelöst werden, ebenso wie die chronologische Ordnung des Geschehens, daß essayistische Einschübe, lyrische Partien, Monologe und andere poetische Formen Eingang in ihn finden, und daß der auktoriale Standpunkt des Erzählers nicht länger den Erzählvortrag dominiert,²⁹ so müssen die hier besprochenen Texte von F.C. Delius, Günter Grass und Hanns-Josef Ortheil unweigerlich als modern kategorisiert werden. Zitat und Montage, das Zusammenbinden verschiedener Erzählformen und Fragmente anderer Textsorten, sind in ihnen stark präsent, sie bedienen sich Formen erzählender Verfremdung ebenso wie einer Mischung aus essayistischen und erzählenden Darstellungsmitteln, sie führen Kreuz- und Querschnitte durch die Geschichte, ohne den 'Faden der Erzählung' voranzutreiben oder eine chronologische Ordnung herzustellen, und die jeweiligen Erzählfiguren sind keine zuverlässigen Führer durch das Textganze - im Gegenteil, auktoriale Gewißheiten werden dem Leser in den Texten von Delius, Grass und Ortheil vorenthalten. In der Moderne, so fasst Julia Kormann zusammen, existiert Identität nur als fortgesetzte Identitätskrise, in der DDR aber wurde der stabile Rahmen für die Identitätskonstruktion im literarischen Text von der Kulturpolitik vorgegeben.³⁰ Weder *Stille Zeile sechs* noch *Unter dem Namen Norma* lassen sich als moderne Romane beschreiben. Für die Autoren aus der DDR, um noch einmal mit Krauss und Vogt zu sprechen, bilden weiterhin die Inhalte, die Botschaft der Wörter den Kern ihres schriftstellerischen Selbstverständnisses.³¹ Die Werke von Burmeister und Maron stehen in der Tradition des realistischen Romans des 19. Jahrhunderts, sie folgen einem linearen Erzählstrang und einer chronologischen Ordnung, und beide Texte bewegen sich innerhalb konventioneller Gattungsgrenzen und herkömmlicher Erzählstile. Daß die Werke von Maron und Burmeister keine

²⁷ Auf die konventionelle Erzählweise in dem Roman von Brigitte Burmeister weisen Michael Braun und Thomas Kraft a.a.O. hin, auf die in dem Roman von Monika Maron Lennart Koch (S. 398 und 401) sowie Peter Körte, Franz Josef Görtz, Kornelia Hauser und Antje Janssen-Zimmermann. Vgl. auch Krauss, "Wiederentdeckung des Erzählens", S. 647.

²⁸ Krauss/Vogt, a.a.O., S. 76.

²⁹ Vgl. Herbert A. und Elisabeth Frenzel: *Daten deutscher Dichtung. Chronologischer Abriss der deutschen Literaturgeschichte*, München 1982²⁰, Band 2, S. 651.

³⁰ Vgl. Kormann, S. 197.

³¹ Vgl. Krauss/Vogt, S. 72f.

Einzelfälle sind, sondern durchaus repräsentativ für den größten Teil der DDR-Literatur, bestätigen auch Krauss und Vogt.³²

Manfred Jäger stellt in seiner Untersuchung der Literaturszene in der ehemaligen DDR fest, daß "die internationalen Einflüsse inzwischen in jedem Sinne grenzenlos geworden sind".³³ Auf formaler Ebene ist jedoch weder dem Roman von Monika Maron noch von Brigitte Burmeister anzumerken, daß sie unter stark veränderten außerliterarischen Bedingungen geschrieben wurden.³⁴ Die Wende scheint auf die jeweiligen Schreibformen überhaupt keinen Einfluß genommen zu haben, weder auf die im Osten, noch die in der BRD. Die Werke von Günter Grass, F.C. Delius und Ortheil stehen in formaler Hinsicht im krassen Gegensatz zu Brigitte Burmeisters und Monika Marons Texten, weil sie sich der von der Moderne geschaffenen Formensprache souverän bedienen. *Ein weites Feld* wurde ob seiner Modernität von der Kritik sogar heftig geschmäht und als unlesbar bezeichnet. Wichtig an den unterschiedlichen formalen Ansätzen ist, daß sich in ihnen ein unterschiedliches Verständnis der Gegenwart wie der Geschichte vergegenständlicht. In den modernen Schreibformen kommt die Erfahrung einer "mobilisierten Gesellschaft, einer akzelerierten Geschichte, eines diskontinuierlichen Alltags zum Ausdruck", wie Habermas zusammenfaßt.³⁵ Sie stehen damit in Opposition zu Schreibformen, in denen sich die Auffassung von Gegenwart und Historie als 'gegliedertes, Kontinuität verbürgendes Überlieferungsgeschehen' manifestiert.³⁶ Diese Auffassung von Geschichte gründet auf dem Mythos von der "heilsgerichteten Geschichte", d.h. von der Sinnhaftigkeit, strukturellen Linearität und teleologischen Gerichtetheit aller gesellschaftlichen und politischen Abläufe,³⁷ der in der DDR-Literatur lebte. Die Autoren verfügten über die Gewißheit, die Gesetze der Geschichte durchschaut zu haben und Teil ihrer sich vollziehenden Vollendung zu sein, wie Julia Kormann anführt.³⁸ Die traditionelle Formsprache der Autoren aus der ehemaligen DDR, die sich von den politischen Veränderungen unberührt zeigte, weist auf ein Fortleben dieses "Mythos Geschichte" hin.

Hannes Krauss geht so weit, aus der Abwesenheit von neuen literarischen Paradigmen in der Literatur nach 1989 die provokative Schlußfolgerung zu ziehen, daß es nicht nur den

³² In der Nach-Wende-Literatur aus der DDR würden Schreibweisen tradiert, so stellen Krauss und Vogt fest, die "durch deutliche Zurückhaltung bei der Verwendung modernistischer Schreibweisen und Techniken" geprägt sind. (Krauss/Vogt, S. 76.)

³³ Manfred Jäger: "Unsere kleine Stabilisierung. Über Messen, Buchhandlungen, Verlage, Zeitschriften - und über Leser und Autoren". In: *DDR-Literatur der neunziger Jahre*, S. 173f.

³⁴ *Stille Zeile sechs* knüpft sogar nahtlos an Monika Marons früheres Werk aus dem Jahre 1988 an.

³⁵ Jürgen Habermas, *Die Moderne - ein unvollendetes Projekt*, a.a.O., S. 35.

³⁶ Vgl. ebd., S. 35.

³⁷ Kormann, S. 153.

³⁸ Vgl. ebd.

Wenderoman, sondern eine Wendeliteratur als Gattung gar nicht gibt,³⁹ respektive daß Wendeliteratur nicht mehr sei als eine Sammlung aller jener Texte, die nach der Wende erschienen. Das muß sicherlich differenziert werden - seit der Wiedervereinigung sind sehr viele Texte erschienen, insbesondere auf der westlichen Seite der ehemaligen Grenze, die ganz augenscheinlich nicht zur Wendeliteratur zu zählen sind. Die Wendeliteratur konstituiert sich vielmehr aus Büchern, "die vom Ende der deutschen Teilung handeln, und von ihren aktuellen Erscheinungsformen", wie Krauss an anderer Stelle präzisiert.⁴⁰ In der Wendeliteratur, so argumentiert auch Fabrizio Cambi, würde das mit Widersprüchen und Vorurteilen beladene Zusammenleben dargestellt, in dem das Individuum festen Boden unter den Füßen zu gewinnen suche.⁴¹ Dies gilt zweifelsohne für alle hier vorgestellten Texte, ungeachtet ihrer Herkunft aus Ost oder West. Wenn hingegen Julia Kormann anführt, daß ein "krisenhaftes Erleben der Wende" die Versprachlichung sozialer Erfahrungen und Selbstverständigungstexte in der Literatur nach 1989 motiviere,⁴² und daß die erschütterten Identitätskonstruktionen der Autoren aus dem Osten den Hintergrund für das Bedürfnis, ein Gedächtnis an Vergangenheit und Gegenwart zu bewahren, abgäben,⁴³ und die Wendeliteratur zur Absicht habe, mögliche Formen des Abschieds von der Vergangenheit vorzuführen und einen Anfang in einer sich verändernden Realität zu suchen, so schließt dies die westdeutschen Autoren zu Unrecht aus. Auch wenn deren Identitätskonstruktionen von der Wiedervereinigung größtenteils unangefochten bleiben konnten, treibt sie dennoch das Erkenntnisinteresse, sich selbst die Vergangenheit zu erklären.⁴⁴ Holger Briel spricht von der "Notwendigkeit, die Vergangenheit durchzuarbeiten, und dabei nicht verrückt zu werden".⁴⁵ Dies bildet den Hintergrund für die Tendenz in der Wendeliteratur, fiktive Biographien als Erzählform zu wählen. In der Tat sind alle hier vorgestellten Texte Lebensgeschichten, die durch rückblendende Rekonstruktion von Lebensabschnitten weiter zurückliegende Zeitepochen erleuchten.⁴⁶ Neben dem Interesse an Vergangenheit und Historie lassen sich noch weitere Gemeinsamkeiten zwischen den hier analysierten Texten finden, ungeachtet ihrer geographischen oder politischen Herkunft. In allen hier vorgestellten Romanen werden gesellschaftliche Vorgänge als subjektive Empfindungen thematisiert. *Stille Zeile sechs*, *Abschied von den Kriegsteilnehmern* und *Spiegelland* lassen sich allesamt als Väterbücher

³⁹ Vgl. Krauss, "Literatur - Wende - Literatur", S. 44. Vgl. auch ders., "Wiederentdeckung des Erzählens", S. 646.

⁴⁰ Krauss, "Wiederentdeckung des Erzählens", S. 639.

⁴¹ Vgl. Cambi, S. 32.

⁴² Kormann, S. 393. Vgl. auch S. 111.

⁴³ Vgl. Kormann, S. 393.

⁴⁴ Vgl. Kormann, S. 392.

⁴⁵ Holger Briel: "Humor im Angesicht der Absurdität: Gesellschaftskritik in Thomas Brussigs *Helden wie wir* und Ingo Schulzes *Simple Storys*". In: *Schreiben nach der Wende*, S. 270.

⁴⁶ Vgl. auch Cambi, S. 35.

charakterisieren, in denen der Vater/Kind-Konflikt und die Sozialisation des Kindes eine übergeordnete Rolle spielen. Der Tod der Vaterfigur, das Begräbnis, der Friedhof - sie können alle unter das Stichwort 'Abschied' subsummiert werden, ein Begriff, der ebenso für die Bücher von F.C. Delius, Günter Grass und Brigitte Burmeister zentral ist. Wenn man die Stadtpläne, die in *Stille Zeile sechs* und *Unter dem Namen Norma* so wichtig sind, als Hinweis auf die Orientierungssuche der Erzählergestalten versteht, so könnte daraus auf den Orientierungsverlust ehemaliger DDR-Bürger geschlossen werden. Das topographische Geflecht in *Unter dem Namen Norma* wird jedoch nicht allein durch Stadtpläne oder Landkarten dargestellt, sondern ebenso durch wiederholte Spaziergänge.⁴⁷ Spaziergänge sind für *Abschied von den Kriegsteilnehmern* und *Ein weites Feld* jedoch ebenso konstitutiv, woraus sich schließen läßt, daß es der Wendeliteratur nicht vorrangig um die Orientierung in Berlin geht,⁴⁸ sondern um Weltorientierung. In Bezug auf die Topoi, mit denen sich die Literatur sowohl im Osten wie auch im Westen nach 1989 befasst, lassen sich also durchaus Schwerpunkte erkennen, die den Begriff 'Wendeliteratur' füllen und rechtfertigen.

Die hier vorgestellten Autoren aus Ost und West haben das Interesse, das sie der Geschichte zukommen lassen, und das Bedürfnis, sich mit Vergangenheit und Geschichte auseinanderzusetzen, gemeinsam.⁴⁹ Die Wendeliteratur, schreibt Fabrizio Cambi, eröffnet ein "Spektrum von Rückblickstechniken".⁵⁰ So sind letzten Endes alle hier analysierten Texte Erinnerungsbücher, Texte, welche die biographische Geschichte der Erzählergestalt zum Anlaß nehmen, die Vergangenheit zu erkunden. Die autobiographische Individualgeschichte der Erzählerfiguren löst ein, was die kollektive, "phylogenetische, große Geschichte vorschreibt".⁵¹ Das Nachdenken über das Familienhistorische ist ein Nachdenken über die Geschichte. Für die individuelle Identität, die infolge der Entgrenzung und der politischen Vereinigung in ihrem Zugehörigkeitsgefühl erschüttert worden ist, würde das Nachdenken über die Familienhistorie, und folglich über die Geschichte, zur möglichen Grundlage, stellt Fabrizio Cambi fest.⁵² Doch auch für die westdeutschen Autoren ist der Kampf um die Erinnerung ein Kampf um Geschichtsbewußtsein und Selbstbewußtsein zugleich.

⁴⁷ Vgl. Ledanff, a.a.O., S. 278.

⁴⁸ Vgl. Ledanff, S. 277 und 286.

⁴⁹ Iris Radischs Prognose von 1994, daß die Schriftsteller sich historischen, übergeordneten Zusammenhängen verschließen und sich in Innenräume zurückziehen würden, und Napoleon "nurmehr eine Schnapsmarke" in Erinnerung rufen würde, hat sich also keineswegs erfüllt. (Vgl. Radisch, "Die zweite Stunde Null".)

⁵⁰ Cambi, S. 34.

⁵¹ Preußner, a.a.O., S. 114. Vgl. auch Namowicz, S.37.

⁵² Vgl. Cambi, S. 35 und 38.

Obgleich die Schriftsteller aus Ost und West ihr Interesse an Geschichte eint, unterscheiden sie sich in ihrem Geschichtsverständnis, ihrer Auffassung davon, was Geschichte konstituiert, und den Erzählformen, in denen sie über Geschichte reflektieren. Günter Grass faßt Historie als einen 'absurden Prozeß' auf und wendet sich gezielt gegen epochale Ordnungsprinzipien. Seine Aufmerksamkeit gilt dem 'Dauerfall' der gesamten 'deutschen Misere', vor dem eine Aufteilung der Geschichte in einzelne Abschnitte unsinnig wird. DDR-Geschichte ist in *Ein weites Feld* nurmehr eine Episode von vielen in der deutschen Geschichte. Dieser Auffassung wird die Unabgeschlossenheit und netzartige Struktur seines Romans gerecht, die eine fortwährende Verflechtung der Erzählfäden und eine fortlaufende Revision des bereits Gelesenen zur Folge hat. *Die Birnen von Ribbeck* wiederum bestehen aus einem einzigen, langen Satz, in dem die Zeitperspektive von einem Moment zum anderen wechselt, und welcher die 'Permanenz der Unterdrückung' vergegenwärtigt. Auch Hanns-Josef Ortheil arbeitet in *Abschied von den Kriegsteilnehmern* einer chronologischen Ordnung gezielt entgegen, nicht zuletzt mit der Absicht, die fortwährende Präsenz der Vergangenheit in der Gegenwart wiederzugeben. In den Romanen von Monika Maron und Brigitte Burmeister hingegen werden Vergangenheit und Geschichte mit DDR-Geschichte gleichgesetzt, sie eint die Auffassung der DDR-Geschichte als in sich geschlossene Einheit. Ein umstandsloses Erzählen ist die Form, in der sich solche Auffassung kundtut. Brigitte Burmeister und Monika Maron befassen sich so gut wie gar nicht mit der Vergangenheit, die vor der Staatsgründung der DDR liegt, und sie wenden daher auch dem Dritten Reich kaum besondere Aufmerksamkeit zu. Für die Autoren aus dem Westen hingegen ist die Auseinandersetzung mit dem Dritten Reich immer noch ein Prüfstein für die Gegenwart. "Wer gegenwärtig über Deutschland nachdenkt", so konstatiert Günter Grass, "muß Auschwitz mitdenken".⁵³

Die Ausklammerung dieses Themenkomplexes in der DDR-Literatur nach 1989 muß erstaunen. Zwar war den Bürgern der DDR über Jahrzehnte das Bewußtsein vermittelt worden, daß sie den Faschismus besiegt hätten, und die Gründergeneration der DDR-Literatur konnte sich "als Sieger der Geschichte fühlen".⁵⁴ Der staatlich verordnete Antifaschismus schien, so schreiben etwa Krauss und Vogt, die "konsequente und notwendig schmerzhaft Auseinandersetzung mit der kollektiven Vergangenheit überflüssig zu machen".⁵⁵ In den siebziger und achtziger Jahren aber, so konstatiert Emmerich, hatten sich die DDR-Autoren zu einer "nachzuholenden Trauerarbeit" in Bezug auf die Geschichte des Dritten Reichs gedrängt gesehen. Sie sahen die Notwendigkeit einer "Revision, die ihnen kein fortschrittliches Geschichtsbuch, keine Heroisierung des Widerstandes

⁵³ Günter Grass: "Kurze Rede eines vaterlandslosen Gesellen". In: *"Nichts wird mehr so sein, wie es war". Zur Zukunft der beiden deutschen Republiken*, hg. von Frank Blohm und Wolfgang Herzberg, Frankfurt am Main 1990, S. 230.

⁵⁴ Vgl. Radisch, "Gegenwartsliteraturen in Ost und West", S. 1f.

⁵⁵ Krauss/Vogt, S. 69.

und keine Institution abnehmen“ konnte.⁵⁶ Die DDR-Autoren, die in diesen Jahrzehnten ‘historische Chroniken’ schrieben,⁵⁷ in denen sie, durch das Mittel einer mehrere Generationen umspannenden Familiengeschichte etwa, den Faschismus als gesellschaftlich erlerntes Verhaltensmuster einerseits bis in die Weimarer Republik oder gar ins Kaiserreich zurückverfolgten, und andererseits bis in die Nachkriegszeit, ja bis in die Gegenwart verlängerten, weisen ein Geschichtsverständnis auf, das sich mit dem in *Ein weites Feld* und *Die Birnen von Ribbeck* ausgedrücktem vergleichen läßt.⁵⁸ Ungeachtet der Zeitverschiebung lässt sich eine gesamtdeutsche Kongruenz der Themen, Stoffe und auch Formen konstatieren.⁵⁹ Die Worte Faulkners, die Christa Wolf ihrem Roman *Kindheitsmuster* voranstellt - “Das Vergangene ist nicht tot; es ist nicht einmal vergangen”⁶⁰ - sie könnten genauso gut *Ein weites Feld*, *die Birnen von Ribbeck* oder *Abschied von den Kriegsteilnehmern* einleiten - nicht aber die Texte von Brigitte Burmeister oder Monika Maron. Der Prozeß der Annäherung hat durch die Wiedervereinigung paradoxerweise Einbruch erfahren.⁶¹ Nach 1989 steht für die Autoren aus dem Osten die Erfahrung der DDR und die Auseinandersetzung mit ihr im Zentrum historischer Reflexion. Die DDR, auch wenn sie nicht länger existiert, und auch wenn sie zur Zeit ihres Bestehens von den Schriftstellern heftig kritisiert wurde, bildet die Achse, um die sich ihre Welt dreht, sie stellt den “grundlegenden Rahmen für die behandelten Sachverhalte” dar.⁶² Es ist aber auch die Dringlichkeit der politischen Ereignisse von 1989, aufgrund welcher sich der Blick Brigitte Burmeisters und Monika Marons auf die DDR und ihre spezifische Vergangenheit konzentriert. Schriftsteller im Osten waren viel stärker von den Wandlungen im Zuge der Wiedervereinigung betroffen als ihre Kollegen im Westen. Dies äußert sich nicht zuletzt auch darin, daß der allergrößte Teil der Wendeliteratur von Autoren verfasst wurde, die aus der DDR stammen.⁶³ Sie

⁵⁶ Emmerich, *Literaturgeschichte der DDR*, S. 318.

⁵⁷ Vgl. ebd., S. 323ff.

⁵⁸ Auch Ursula Heukenkamp weist auf die Gemeinsamkeit zwischen der Literatur aus Ost und aus West hin, die sich darin zeige, daß in beiden “eine Auffassung der deutschen Geschichte” sichtbar werde, “die man ganz gut als Trauerarbeit bezeichnen könnte” (“Eine Geschichte oder viele Geschichten?”, S. 32.). Zu dem Zusammenhang von komplizierten Erzählstrukturen und der literarischen Auseinandersetzung mit dem Dritten Reich vgl. Emmerich, *Literaturgeschichte der DDR*, S. 322 und 331.

⁵⁹ Vgl. Krauss/Vogt, S. 71.

⁶⁰ Christa Wolf, *Kindheitsmuster*, Frankfurt am Main 1988, S. 11. Vgl. auch Emmerich, *Literaturgeschichte der DDR*, S. 330.

⁶¹ Vgl. Krauss/Vogt, S. 76.

⁶² Namowicz, S. 25.

⁶³ Vgl. Krauss, “Wiederentdeckung des Erzählens”, S. 639.

An dem unterschiedlichen Geltungsgrad der Wiedervereinigung für die Dichter machen Helge Malchow und Hubert Winkels einen “wesentlichen Unterschied in der ästhetischen Grundhaltung von Autoren aus Ost und West” fest. Helge Malchow und Hubert Winkels: *Die Zeit danach. Neue deutsche Literatur*, Köln 1991, S. 11.

Malchow und Winkels stellen fest, daß die Autoren aus dem Osten “direkter erzählen”, und führen dies auf die Unmittelbarkeit der Wende zurück. Von den hier besprochenen

waren veranlaßt, grundsätzlich über ihr Verständnis der Funktion von Literatur, über ihr Geschichtsbild und ihre Gesellschaftserfahrungen nachzudenken, und sie waren einer veränderten Wahrnehmung ebenso ausgesetzt, wie einem neuen Erfahrungshorizont.⁶⁴ Nicht nur waren die Autoren in ihrer Lebenssituation besonders stark von den Veränderungen und Umbrüchen der Jahre nach 1989 betroffen, es fanden diese auch vorwiegend im Ostdeutschland statt.⁶⁵ Die Erschütterungen, die die Wende im Osten zur Folge hatte, hat den Blick auf eine Vergangenheit vor der DDR für viele Autoren verstellt.

Die Literatur aus der DDR bewahrt ihre Eigenart, die Rede von ihrem Ende war sicherlich voreilig. Daß die Wiedervereinigung an den Schriftstellern "komplett vorbei gegangen" sei, wie Iris Radisch unterstellt,⁶⁶ ist gleichwohl ein Kurz- und Fehlschluß. Zwar ist für die Schriftsteller Ost immer noch Ost, aber anders als vor der Wende. Die zahllosen Veränderungen des Alltags werden von den Bürgern der ehemaligen DDR aufgrund ihrer Herkunft, ihrer Prägung und ihres kulturellen Erbes mit anderen Augen gesehen. Mit Katja Lange-Müller lässt sich sagen, daß aus der Auflösung der alten DDR-Literatur und der alten BRD-Literatur keine neue, gemeinsame, 'dritte' Literatur entstand, sondern zwei vierte.⁶⁷

Diese "Zerissenheit der Literatur", schreibt Iris Radisch, sei doch kein Grund zur Klage, sondern ein begrüßenswertes Anzeichen dafür, daß das Schlußstrichdenken und das Verlangen nach einer dubiosen Normalität in der Literatur gekontert würden.⁶⁸ Zudem verläuft die Grenze zwischen den ästhetischen Programmen und historischen Perspektiven nicht parallel zu den geographischen Ortsbestimmungen von Ost und West. Insbesondere DDR-Schriftsteller der jüngeren Generation, von denen Sascha Anderson sagte, daß sie keine Aussteiger mehr seien, sondern gar nicht erst eingestiegen wären,⁶⁹ lassen sowohl eine andere Geschichtsauffassung, wie auch andere Erzählformen erkennen, und es sind gerade diese Autoren, die die Hoffnung aufkommen lassen, daß auch die ästhetischen Grenzen in absehbarer Frist durchlässig werden. Gleichwohl ist Julia Kormann darin zuzustimmen, daß die Entwicklungen in der Literatur nach 1989 nicht leichthin mit der in der Forschung zur DDR-Literatur üblichen Trennung zwischen den Generationen erklärt werden können. Das Verhältnis der einzelnen Schriftsteller zu Vergangenheit

Texten aus dem Westen allerdings passt nur *Abschied von den Kriegsteilnehmern* in das von Malchow und Winkels vorgestellte Muster, dem nach sich die Autoren aus dem Westen in einem "sekundären Raum medialer Vermittlung" bewegen, in welchem sie die Wiedervereinigung nur durch Fotografien oder Fernsehbilder wahrnehmen.

⁶⁴ Vgl. Kormann, S. 124.

⁶⁵ Vgl. Krauss, "Wiederentdeckung des Erzählens", S. 640.

⁶⁶ Radisch, "Zwei getrennte Literaturgebiete", S. 19.

⁶⁷ Zit. nach Krauss/Vogt, S. 76.

⁶⁸ Vgl. Radisch, "Gegenwartsliteraturen in Ost und West", S. 14.

⁶⁹ Vgl. Emmerich, *Literaturgeschichte der DDR*, S. 403. Vgl. auch Kormann, S. 125.

und Gegenwart ist keine Generationsfrage, sondern der Maßstab muß, so Kormann, auch hier das Individuum bleiben.⁷⁰

Zu den Autoren aus der ehemaligen DDR, die den untergegangenen Staat und seine Geschichte in einen weitergreifenden historischen Zusammenhang stellen, gehört insbesondere Kurt Drawert. In *Spiegelnd* geht es Kurt Drawert darum, Zusammenhänge zwischen DDR-Geschichte und Nationalsozialismus auszuleuchten.⁷¹ Mit neuer Geschichtsperspektive stellen sich neue Erzählmuster ein. Nicht zufällig steht Drawerts lyrischer Monolog dem endlosen Satz von F.C. Delius, so wie auch dem facettierten Erzählstil Ortheils sehr nahe. Es eint ihn mit Hanns-Josef Ortheil, aber auch mit Günter Grass und F.C. Delius ein Interesse an deutscher Historie, das weiter als bis zur Staatsgründung der DDR zurückreicht. Es ist die weitere Vergangenheit, die für Drawert in der Gegenwart aufscheint, er ist auf der Suche nach dem Faschismus in den Subjekten und in den neuen Systemen, in die er als Prägung und Verhaltensform hineinragt. Drawert ist nicht allein einem bestimmten Regime gegenüber kritisch, sondern dem Faschismus als Gesinnung und als Bündel von Verhaltensmustern, die mit dem Kriegsende im Jahre 1945 nicht ausgelöscht waren, und die in beiden Regimes, sowohl dem der DDR wie dem der BRD, weiterwirkten.⁷² Diese Haltung läßt sich mit der Hanns-Josef Ortheils vergleichen, dem die tagespolitischen Ereignisse ebenso wenig bedeuten, gemessen an der einschneidenden Bedeutung, die die Zeit des Dritten Reiches für sein Werk hat. Vor dem Hintergrund des Dritten Reichs werden die Unterschiede und die Grenze zwischen Ost und West weniger bedeutsam.⁷³ Die Vereinigung aktualisiert, so schreibt auch Julia Kormann, die "Erinnerung an die gemeinsame Vergangenheit des Nationalsozialismus".⁷⁴ Im Rekurs auf die gemeinsame deutsche Vergangenheit liegt aber nicht zuletzt auch ein "einheitsstiftendes Angebot",⁷⁵ wenngleich die Auseinandersetzung mit der Vergangenheit beiderseits der ehemaligen Grenze nur Unheil ans Licht bringt. 'Abgrund ist überall', ließe sich so mit Iris Radisch sagen.⁷⁶ Der schwarze Blick auf das Ewig-Schlechte sieht so auch das Ewig-Gleiche, jenes, das beide deutsche Staaten gemeinsam haben.⁷⁷ Auf

⁷⁰ Vgl. Kormann, S. 156.

⁷¹ Durch die Einbindung der "stark subjektiv geprägten Erlebnisse in einen umfassenderen geschichtlichen Kontext", so erklärt auch Tadeusz Namowicz, "zeichnet Drawerts Werk einen möglichen Weg zu einer tiefreichenden Auseinandersetzung mit der DDR" vor. (Namowicz, S. 37.)

⁷² Vgl. Emmerich, *Literaturgeschichte der DDR*, S. 319.

⁷³ Vgl. auch Radisch, "Zwei getrennte Literaturgebiete", S. 22.

⁷⁴ Kormann, S. 194.

⁷⁵ Kormann, S. 136. Vgl. auch S. 139.

⁷⁶ Vgl. Radisch, "Zwei getrennte Literaturgebiete", S. 22.

Auch Timm Menke sieht darin, daß die Probleme der Bevölkerung in den Metropolen sich immer ähnlicher werden, ihr Leben zunehmend von Medienherrschaft und Gewalt geprägt ist, die Möglichkeit einer transnationalen Literatur in deutscher Sprache, einer dritten, neuen deutschen Literatur. (Menke, S. 261.)

⁷⁷ Vgl. Radisch, "Gegenwartsliteraturen in Ost und West", S. 10.

pessimistische Weise zeigt sich in der Systemkritik, die die Autoren beiderseits der Grenze an ihren jeweiligen Regimes übten und weiterhin üben, eine Gemeinsamkeit zwischen ihnen.

Wie Wolfgang Emmerich zusammenfaßt, wurde die Erfahrung der Wende von den ehemaligen DDR-Bürgern, aber durchaus auch von Menschen aus der alten Bundesrepublik weitgehend von dem Gefühl von "Zusammenbruch, Kahlschlag und 'Abwicklung' funktionierender Einrichtungen" bestimmt, von "Verlust, Leere, Kommerzialisierung und Überfremdung".⁷⁸ Die Einigung ist nicht, um mit Habermas zu sprechen, als ein "normativ gewollter Akt der Bürger beider Staaten" gesehen worden.⁷⁹ Das starke Unbehagen, das viele Menschen auf beiden Seiten der ehemaligen Grenze der Einigung gegenüber empfanden, fand Eingang in die Erzählliteratur. Den Schriftstellern aus dem Westen, die sich nach 1989 dem Thema DDR zuwandten, wie Günter Grass und F.C. Delius, wurde von der Kritik das Gleiche vorgehalten wie vielen DDR-Schriftstellern, nämlich daß ihre Werke Elemente einer Mythologisierung der DDR aufwiesen.⁸⁰ Der Vorwurf, die Autoren zeichneten ein "retrospektives Traumbild von einer intakten Kulturlandschaft",⁸¹ wenn sie über die DDR schrieben, nährt sich ganz stark aus der klischeebeladenen und überzogenen Darstellung des 'West-Menschen' in den Texten, die nach der Wende erschienen, des "weißbesockten 'FAZ'-lesenden Orang-Utangs", der, wie Iris Radisch bemerkt, von dem "alten Abziehbild des Fettsacks mit Zigarre und Dollarscheinen nicht übermäßig weit entfernt war".⁸² Der seelenlose, selbstzufriedene West-Mensch tritt in der Tat in *Die Birnen von Ribbeck* und *Ein weites Feld* genauso auf wie in *Unter dem Namen Norma*.⁸³

Es kann allerdings kein Zweifel daran bestehen, daß die hier vorgestellten Autoren die Klischees mit voller Absicht verwenden, nicht, weil sie der Ansicht wären, daß damit die Westbürger treffend beschrieben seien, sondern um den Geist der Kommerzialisierung und Abwicklung in konkrete Bilder zu kleiden. Daß die 'West-Menschen' Karikaturen sind, ist sicherlich in den *Birnen von Ribbeck* am einsichtigsten. Aber es würde auch *Ein weites Feld* und *Unter dem Namen Norma* ganz und gar nicht gerecht werden, wollte man in den Tiraden gegen

⁷⁸ Emmerich, *Literaturgeschichte der DDR*, S. 436.

⁷⁹ Habermas, *Vergangenheit als Zukunft*, a.a.O., S. 59.

⁸⁰ "Nicht wenige Wessis pflegen heute noch ihre Ost-Nostalgie", bemerkt Wolfgang Emmerich. (*Literaturgeschichte der DDR*, S. 502.)

⁸¹ Radisch, "Zwei getrennte Literaturgebiete", S. 18.

⁸² Ebd. Radisch führt unter anderen Werke von Kerstin Hensel, Thomas Rosenlöcher, Christoph Hein und Johannes Jansen als Beispiele an. (S. 17f.)

⁸³ Hier sei nur an die 'glasierten Gesichter' in *Unter dem Namen Norma* erinnert, an die Unternehmerswitze in *Ein weites Feld* und die in das Dorf einfallenden Westdeutschen in *Die Birnen von Ribbeck*.

den Westen, die in den Texten vorkommen, das Urteil ihrer Autoren erblicken.⁸⁴ Die 'Abziehbilder' sind vielmehr die negative Folie, gegen die sich die Vision "einer besseren Welt", wie Oskar Negt es nennt,⁸⁵ um so klarer abhebt. Julia Kormann spricht ebenso von einer "Folie der Abgrenzung", als welche Wendehälse und Gewinner der Einheit in der Literatur dienten.⁸⁶ Die "retrospektive Mystifikation des Ostens", so erklärt am Ende auch Iris Radisch, ist nur ein Vehikel für die "begreifliche Kritik am Westen".⁸⁷ Frauke Meyer-Gosau schreibt in ihrem Artikel zur wandelnden Gemütslage der DDR-Autoren nach der Wende, das Leben unter westlichen Bedingungen füge den "alten Verletzungen nicht nur neue hinzu, es lässt vielmehr die früheren in den neuen wieder aufleben".⁸⁸ Nicht nur vollzieht sich die Wiedervereinigung auf unachtsame, oft brutale Weise, so Frauke Meyer-Gosau, das neue Unrecht weist zudem oft die gleichen Züge auf wie das, was mit dem Untergang der DDR doch eigentlich hätte zu Ende sein sollen. Besonders die Auswirkungen der Wende auf die Identität der Schriftsteller und die Funktion der Literatur aus der DDR⁸⁹ erheischen hier Erwähnung. Vom Verstummen der Schriftsteller aufgrund ihrer Schwierigkeiten, die Neuorientierung zu bewältigen, war vielerorts die Rede,⁹⁰ nicht zuletzt von Seiten der Autoren selbst.⁹¹ Doch auch wenn die Wende bei einigen Schriftstellern vor allem der älteren Generation Sprachlosigkeit ausgelöst haben mag, war dies offensichtlich nur ein vorübergehender Zustand. Die Fülle der Wendeliteratur⁹² legt Zeugnis davon ab, daß von Verstummen und Sprachlosigkeit keine Rede sein kann,⁹³ und der Einfluß der Wende auf die Schreibstile der Autoren ist gering. Auch wenn die Literatur dauerhaft von ihrer Funktion als Ersatzöffentlichkeit, in der allein gesellschaftliche Probleme diskutiert werden können, entbunden ist, hat sich dadurch die Rolle der Autoren lediglich verschoben. Die "Lust aufs Sicheinmischen"⁹⁴ ist ungemindert, und das Verständnis von Literatur als einem Ort für die Auseinandersetzung mit Zeitproblemen verbindet die Schriftsteller aus Ost und West. In der Tat haben sich die

⁸⁴ "Dem Wesen der Literatur entsprechend", fasst Julia Kormann zusammen, "treten Figuren auf der epischen Bühne auf und vertreten Standpunkte und bewältigen Konflikte, die denen des Autors oder der Autorin nicht gleichgesetzt" werden können. (Kormann, S. 93.)

⁸⁵ Oskar Negt: "Der gebrochene Anfang". In: *"Nichts wird mehr so sein, wie es war"*, S. 43.

⁸⁶ Kormann, S. 136.

⁸⁷ Radisch, "Zwei getrennte Literaturgebiete", S. 16f. Auch Volker Wehdeking registriert, daß der trüben Befindlichkeit der abgewickelten DDR-Geschichte die der Industriegesellschaft im Westen gegenübersteht. (Vgl. Wehdeking, S. 145.)

⁸⁸ Meyer-Gosau, "Ost-West-Schmerz", S. 11.

⁸⁹ Vgl. Kormann, S. 189.

⁹⁰ Vgl. Krauss/Vogt, S. 75.

⁹¹ Vgl. hierzu noch einmal Volker Brauns vielzitiertes Gedicht "Das Eigentum".

⁹² Vgl. Krauss, "Literatur - Wende - Literatur", S. 38.

⁹³ Vgl. Reimann, a.a.O., S. 231.

⁹⁴ Ebd. Michael Hierholzers Annahme, daß in der Gegenwartsliteratur "Geschichte und Politik nicht mehr im Mittelpunkt" stünden, muß daher zurückgewiesen werden. (Michael Hierholzer, a.a.O.)

Schriftsteller dafür entschieden, die Forderung des Feuilletons nach einer Trennung von Ästhetik und Moral vollends zu ignorieren.

Neben der rückgewandten Kritik an den Verhältnissen in der DDR einerseits, und der Kritik des Lebens in der BRD, wird in den Werken von Brigitte Burmeister und Monika Maron auch eine Sehnsucht kenntlich. Diese Sehnsucht vor allem ist es, die den Autoren den Vorwurf "verspätet aufblühender Heimatliebe" eingebracht hat.⁹⁵ Sie ist jedoch nicht nostalgisch motiviert, wie die Kritik vermutet, sie gilt nicht "dem Kinderteller Pittiplatsch im Speisewagen zwischen Berlin und Helmstedt", wie Iris Radisch polemisch anmerkt.⁹⁶ Es ist vielmehr die Sehnsucht nach Humanität, die den Hintergrund der Kritik abgibt, wie auch die Gewißheit, etwas verloren zu haben, was allerdings noch nicht geworden war, was die geschichtliche Entwicklung der DDR ihren Schriftstellern wie ihren Bürgern vorenthalten hatte. "Unbekannter Verlust" ist der Begriff, den Marion Titze dafür prägt.⁹⁷ In der Sehnsucht nach Humanität liegt das entscheidende gemeinsame Moment der Schriftsteller aus der DDR und der BRD. Es ist ihnen die "Idee einer Menschheit" gemeinsam, die "Gewalt zur Regulierung ihrer Angelegenheiten nicht mehr bedarf", wie Oskar Negt schreibt.⁹⁸ Das Wesentliche ist die Suche der Schriftsteller nach einem menschenwürdigen Umgang miteinander, nach einer gerechteren Gesellschaft, einer wahren Demokratie, auch einem 'wahren Sozialismus'.⁹⁹ Denn auch wenn die DDR auf eine enge Verbindung von "Klassik, Humanismus und Sozialismus" hinzielte, wie Fabrizio Cambi schreibt,¹⁰⁰ ist der Untergang des DDR-Regimes nicht gleichbedeutend mit dem 'Scheitern einer Idee'¹⁰¹ oder gar dem Niedergang aller utopischen Überzeugungen, wie Christian Meier suggeriert.¹⁰² Das Scheitern des "DDR-Sozialismus", schreibt Gerhard Fischer, kommt nicht der endgültigen "Aufgabe des utopischen Denkens" gleich.¹⁰³ Die 'Idee' ist durchaus noch da, sie ist nur nicht länger mit dem Standpunkt DDR in Verbindung zu bringen.

⁹⁵ Meyer-Gosau, "Ost-West-Schmerz", S. 6.

⁹⁶ Radisch, "Zwei getrennte Literaturgebiete", S. 16.

⁹⁷ Marion Titze: *Unbekannter Verlust. Erzählung*, Berlin 1994. Vgl. auch Hannes Krauss' Wort von der Trauer "nicht über Verlorenes, aber über das nicht Gewordene". (Krauss, "Literatur - Wende - Literatur", S. 39.)

⁹⁸ Negt, S. 43.

⁹⁹ Gerhard Kaiser schrieb schon 1974: Der gemeinsame Bezugspunkt beider deutschen Literaturen liegt "weder in der Sprache, die allein nicht trägt, noch in den ästhetischen Programmen [...], sondern in dem utopischen Moment, das den besten Werken der deutschen Nachkriegsliteratur eignet". A.a.O., S. 19.

¹⁰⁰ Cambi, S. 30.

¹⁰¹ Vgl. Habermas, *Die nachholende Revolution*, S. 179.

¹⁰² Vgl. Christian Meier: "Nicht Zerstörung, aber neue Herausforderung der Vernunft. Erwartungen an deutsche Intellektuelle nach 1989". In: *Intellektuellendämmerung? Beiträge zur neuesten Zeit des Geistes*, hg. von Martin Meyer, München/Wien, 1992, S. 23.

¹⁰³ Fischer, S. 149.

Zwar bescheinigt Volker Wehdeking der Literatur nach der Wende einen Utopieverlust, einen "Mangel an Vision, an aufgezeigten Alternativen, an Utopie".¹⁰⁴ Doch ist hier Emmerich sehr viel präziser, wenn er das "Ortloswerden der sozialistischen Vision im Prozeß der Wende" diagnostiziert,¹⁰⁵ und bemerkt, daß der Gedanke des "wahren Sozialismus" nach der Wende in einem "Schrein der Utopie" konserviert worden sei.¹⁰⁶ Die Utopie einer wahren Demokratie wurde nicht erst durch den Untergang der DDR ortlos; und auch im Westen sind weder die "systemspezifisch erzeugten Probleme durch den Sturz der Mauer gelöst worden", wie Habermas feststellt,¹⁰⁷ noch hat die Wiedervereinigung zu einer verstärkten Verwirklichung von wahrer Demokratie und humanitären Idealen beigetragen.

Hannes Krauss beobachtet die "Hoffnung auf eine ungewisse Zukunft" in der Literatur nach der Wende, ungeachtet eines nominellen Utopieverlusts.¹⁰⁸ Das "theoretische Erbe der westeuropäischen Linken", so formuliert Habermas zusammenfassend,¹⁰⁹ habe durch den Bankrott eines Staatsozialismus, den die Linke selbst schon immer kritisiert hatte, keinen Schaden genommen.¹¹⁰ Die sozialistische Utopie gehört nach wie vor zu den "Geschäftsgrundlagen",¹¹¹ deren das intellektuelle Leben bedarf, und die auch in der Zukunft eine Perspektive bereitstellt, aus der die "Wirklichkeit kritisch betrachtet und analysiert wird".¹¹²

Im Verhältnis zum Leben ist die Kunst im Wesentlichen ein 'Trotzdem'.¹¹³ Das mag zwar bedeuten, "Unglück" als Grundlage der Existenz anzunehmen, wie Wolf Lepenies vermerkt,¹¹⁴ oder, genauer ausgedrückt, in dem "Leiden an sich selbst, aneinander und den jeweiligen Lebensbedingungen"¹¹⁵ das Gemeinsame von Ost und West zu erblicken. Der Pessimismus, der

¹⁰⁴ Wehdeking, S. 157. Schon davor spricht Wehdeking von "Utopiemüdigkeit" (S. 25.).

¹⁰⁵ Emmerich, *Literaturgeschichte der DDR*, S. 457. Vgl. auch S. 458: "Die Utopie wurde, was ihre wörtliche Bedeutung sagt: ortlos".

¹⁰⁶ Emmerich, *Literaturgeschichte der DDR*, S. 460.

¹⁰⁷ Habermas, *Die nachholende Revolution*, S. 197.

¹⁰⁸ Krauss, "Literatur - Wende - Literatur", S. 40.

¹⁰⁹ Habermas, *Die nachholende Revolution*, S. 179.

¹¹⁰ Vgl. Habermas, *Die nachholende Revolution*, S. 188. Zum Weiterbestehen der Utopie vgl. auch Meyer-Gosau, "Linksherum, nach Indien", S. 268f.

¹¹¹ Meier, S. 79. Vgl. hierzu auch Heukenkamp, "Von Utopia nach Afrika", a.a.O., S. 184.

¹¹² Habermas, *Die nachholende Revolution*, S. 189. Vgl. hierzu auch Frauke Meyer-Gosaus Feststellung, daß es nach wie vor die Aufgabe der Dichter sei, sich "gegen die neue Zeit der Einheitlichkeit, das verordnete Ende der Widersprüche" anzustemmen. (Frauke Meyer-Gosau: "Zu Markte getragen. Texte vom Prenzlauer Berg in der BRD". In: *Die andere Sprache. Neue DDR-Literatur der 80er Jahre*, hg. von Heinz Ludwig Arnold, (TEXT + KRITIK Sonderband), München 1990, S. 246.) Vgl. hierzu auch T.J. Reed, "Another Piece of the Past", a.a.O., S. 226.

¹¹³ Vgl. Radisch, "Gegenwartsliteraturen in Ost und West", S. 14.

¹¹⁴ Wolf Lepenies: "Das Ende der Utopie und die Rückkehr der Melancholie. Blick auf die Intellektuellen eines alten Kontinents". In: *Intellektuellendämmerung?* A.a.O., S. 16.

¹¹⁵ Meyer-Gosau, "Ost-West-Schmerz", S. 9. Vgl. hierzu auch Beatrix Langners Ansicht, die Kontinuität, die die Vereinigung wie die Trennung transzendiere, bestehe vor allem im Leiden. (A.a.O., S. 54.)

schwermütige Charakter dieser Äußerungen ist aber nicht gerechtfertigt, spricht doch nicht allein das Leiden am Zustand der Welt aus ihnen, sondern ebenso die Hoffnung, "der Lauf der Geschichte werde sich durch geistige Anstrengung beeinflussen lassen".¹¹⁶

Wie viele andere Kritiker spricht auch Volker Wehdeking wiederholt von der Trauer, Ratlosigkeit und Orientierungslosigkeit der Autoren aus der DDR nach der Wende.¹¹⁷ Er zitiert insbesondere Sarah Kirsch, die sich nach wie vor entwurzelt fühle, als trage sie 'noch immer Reisekleider'.¹¹⁸ Genau dies sind spätestens seit der Wende aber die Gefühle *aller* kritischen deutschen Autoren.

"Nirgendwo bin ich angekommen
Nirgendwo war ich zuhaus",

schreibt Drawert 1993.¹¹⁹ Auch er befindet sich also nach wie vor 'unterwegs'. Das utopische Nirgendwo ist die Heimat, welche weder in der DDR noch in der BRD ihre reale Entsprechung hat.¹²⁰ Dies wird auch vorerst so bleiben, prognostiziert Drawert in einem weiteren Gedicht, denn die Utopie harrt nach wie vor ihrer Verwirklichung.

"Daß dir dein Herz
ein gefrorenes Feld wird
voller wilder, plündernder Stare"

schreibt Kurt Drawert,

"das bleibt nun auch so".¹²¹

¹¹⁶ Lepenies, S. 24.

¹¹⁷ Vgl. Wehdeking, S. 137, 140; 13 & 24.

¹¹⁸ Wehdeking, S. 26.

¹¹⁹ Kurt Drawert: "Ortswechsel". In: *Haus ohne Menschen. Zeitmitschriften*, Frankfurt am Main 1993. Zit. nach *Dimension*², a.a.O., S. 598.

¹²⁰ Auch Beatrix Langner spricht die "universale Transzendenz einer poetischen Ortlosigkeit" an. (A.a.O., S. 59.)

¹²¹ Kurt Drawert: "Das bleibt nun so". In: *Haus ohne Menschen*. Zit. nach *Dimension*², a.a.O., S. 606.

BIBLIOGRAPHIE

PRIMÄRLITERATUR:

Brigitte Burmeister

- Burmeister, Brigitte: *Anders oder Vom Aufenthalt in der Fremde*, Berlin (Verlag der Nation) 1987, Darmstadt und Neuwied 1988.
- Burmeister, Brigitte: "Deutschland: kein Wort, das mein Herz schneller schlagen läßt". In: *Mein Deutschland findet sich in keinem Atlas*.
- Burmeister, Brigitte: *Pollock oder die Attentäterin*, Stuttgart 1999.
- Burmeister, Brigitte: *Unter dem Namen Norma*, Stuttgart 1994.
- Burmeister, Brigitte in Zusammenarbeit mit Margarete Mitscherlich: *Wir haben ein Berührungstabu. Zwei deutsche Seelen - einander fremd geworden*, Hamburg 1991.

F.C. Delius

- Delius, F.C.: *Die Birnen von Ribbeck. Erzählung*, Hamburg 1996
- Delius, F.C.: "Gute Zeiten Fragezeichen". In: *Dimension*².

Kurt Drawert

- Drawert, Kurt: *Haus ohne Menschen. Zeitmitschriften*, Frankfurt am Main 1993.
- Drawert, Kurt: *Rückseiten der Herrlichkeit. Texte und Kontexte*, Frankfurt am Main 2001.
- Drawert, Kurt: *Spiegelland. Ein deutscher Monolog*, Frankfurt am Main 1992.

Günter Grass

- Grass, Günter: "Bericht aus Altdöbern". In: *Frankfurter Rundschau*, 30.6.1990.
- Grass, Günter: *Das Treffen in Telgte. Eine Erzählung und 43 Gedichte aus dem Barock*, Darmstadt und Neuwied 1987³.
- Grass, Günter: *Deutscher Lastenausgleich. Wider das dumpfe Einheitsgebot. Reden und Gespräche*, Frankfurt am Main 1990.
- Grass, Günter: *Die Deutschen und ihre Dichter*, München 1995.
- Grass, Günter: *Ein Schnäppchen namens DDR. Letzte Reden vorm Glockengeläut*, Frankfurt am Main 1990.
- Grass, Günter: *Ein weites Feld*, Göttingen 1995.
- Grass, Günter: "Kurze Rede eines vaterlandslosen Gesellen". In: "Nichts wird mehr so sein, wie es war".
- Grass, Günter: "Tallhover kann nicht sterben". Aus der Reisereportage 'Zunge zeigen' (1988). In: *Die Deutschen und ihre Dichter*, München 1995.
- Grass, Günter: "Über meinen Lehrer Döblin". Rede zum 10. Todestag Döblins in der Akademie der Künste Berlin. In: *Die Deutschen und ihre Dichter*.
- Grass, Günter: "Vom mangelnden Selbstvertrauen der schreibenden Hofnarren unter Berücksichtigung nicht vorhandener Höfe". In: *Poesie und Politik*.

Interviews:

- "Da wir schon über Unflat reden ..." Günter Grass im Gespräch mit dem *Stern*, 31.8.1995.

“Der Leser verlangt nach Zumutungen”. Günter Grass im Gespräch mit Joachim Köhler und Peter Sandmeyer. In: *Stern*, 17.8.1995.

“Es gibt sie längst, die neue Mauer”. Günter Grass, Ulrich Greiner, Volker Hage und Christoph Hein im Gespräch, 28.9.1991. In: *Die Zeit*, 7.2.1992.

“Ich will mich nicht auf die Bank der Sieger setzen”. Günter Grass im Gespräch mit Jochen Hieber. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 7.10.1995.

Monika Maron

Maron, Monika: *Die Überläuferin*, Frankfurt am Main 1988.

Maron, Monika: *Nach Maßgabe meiner Begreifungskraft*, Frankfurt am Main 1993.

Maron, Monika: *Stille Zeile sechs*, Frankfurt am Main 1992.

Hanns-Josef Ortheil

Ortheil, Hanns-Josef: *Abschied von den Kriegsteilnehmern*, München 1992².

Ortheil, Hanns-Josef: *Köder, Beute und Schatten. Suchbewegungen*, Frankfurt am Main 1985.

SEKUNDÄRLITERATUR:

Adorno, Theodor W.: “Was bedeutet Aufarbeitung der Vergangenheit”. In: Theodor W. Adorno, *Kulturkritik und Gesellschaft II*, Frankfurt am Main 1977.

Ahrends, Martin: “Ach, ihr süßen Wessis”. In: *Der Sonntag*, 1.7.1990.

Altenburg, Matthias: “Kampf den Flaneuren. Über Deutschlands junge, lahme Dichter”. In: *Der Spiegel*, 12.10.1992.

Anz, Thomas: “Westwärts. Hanns-Josef Ortheils *Abschied von den Kriegsteilnehmern*”. In: *Die Zeit*, 2.10.1992.

Arendt, Hannah: “Besuch in Deutschland 1950”. In: Hannah Arendt: *Zur Zeit. Politische Essays*, Berlin 1986.

Baumgart, Reinhard: “Deutsch-deutsche Sprechblasen. Friedrich Christian Delius’ Beitrag zur deutschen Einheit”. In: *Die Zeit*, 22.3.1991.

Baumgart, Reinhard: “Ein Falschspiel nur. Geordnet und gesammelt: Die Christa Wolf-Debatte”. In: *Die Zeit*, 31.1.1992.

Bernhard, Thomas: *Auslöschung. Ein Zerfall*, Frankfurt am Main 1986.

Biermann, Wolf: “Absage an das Himmelreich auf Erden”. Rede zum Düsseldorfer Heinrich-Heine-Preis am 13.12.1993. In: *Die Zeit*, 17.12.1993.

Biermann, Wolf: “Nur wer sich ändert, bleibt sich treu. Der Streit um Christa Wolf, das Ende der DDR, das Elend der Intellektuellen, das alles ist auch komisch”. In: *Die Zeit*, 24.8.1990.

Biller, Maxim: “Soviel Sinnlichkeit wie der Stadtplan von Kiel. Warum die neue deutsche Literatur nichts so nötig hat wie den Realismus. Ein Grundsatzprogramm”. In: *Die Weltwoche*, 25.7.1991.

Böthig, Peter: “Von der Alltäglichkeit eines falschen Lebens. Kurt Drawerts persönliche Abrechnung mit der DDR-Sprache”. In: *Märkische Allgemeine Zeitung*, 21.5.1993.

Böttiger, Helmut: “Adenauer + Nichts + 1989 = Nichts. Die Vätergeneration hat abgedankt: Hanns-Josef Ortheils Roman *Abschied von den Kriegsteilnehmern*”. In: *Frankfurter Rundschau*, 17.10.1992.

Bogdal, Klaus-Michael: “Wer darf sprechen? Schriftsteller als moralische Instanz - Überlegungen zu einem Ende und einem Anfang”. In: *Der deutsch-deutsche Literaturstreit*.

- Bohrer, Karl Heinz: "Die Ästhetik am Ausgang ihrer Unmündigkeit". In: *Merkur*, Heft 500, Oktober/November 1990.
- Bohrer, Karl Heinz: "Kulturschutzgebiet DDR?" In: *Merkur*, Heft 500, Okt./Nov. 1990.
- Braun, Michael: "Aus der Fremde. Tiefkühlvergnügen, Knabberspaß - Ein Deutschland-Roman von Brigitte Burmeister: *Unter dem Namen Norma*". In: *Frankfurter Rundschau*, 17.12.1994.
- Braun, Michael: "Hinterm Sprachgitter. Ein 'deutscher Monolog' von Kurt Drawert". In: *Frankfurter Rundschau*, 2.7.1993.
- Braun, Volker: "Das Eigentum". In: *Luftfracht. Internationale Poesie 1940 - 1990*, hg. von H. Hartung, Frankfurt/Main 1991, S. 377. (Zuerst in: *Die Zeit*, 10.8.1990.)
- Briel, Holger: "Humor im Angesicht der Absurdität: Gesellschaftskritik in Thomas Brussigs *Helden wie wir* und Ingo Schulzes *Simple Storys*". In: *Schreiben nach der Wende*.
- Bruyn, Günter de: "Der Riß und die Literatur". In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 23.10.1991.
- Bruyn, Günter de: "Die eine deutsche Kultur". In: *Mein Deutschland findet sich in keinem Atlas*.
- Bruyn, Günter de: "Jubelschreie, Trauergesänge". In: *Die Zeit*, 7.9.1990.
- Bullivant, Keith: *The Future of German Literature*, Oxford 1994.
- Busche, Jürgen: "Vom Glanz und Schmutz des deutschen Bürgertums. Ein kühner Entwurf, beziehungsreich ausgeführt: der neue Roman von Günter Grass". In: *Süddeutsche Zeitung*, 19.8.1995.
- Cambi, Fabrizio: "'Ist eine Welt zu denken, eine Zeit, in die ich passen würde'. Subjektivität und Geschichtsbewußtsein in der deutschen Literatur nach der Wende". In: *Zehn Jahre nachher. Poetische Identität und Geschichte in der deutschen Literatur nach der Vereinigung*, hg. von Fabrizio Cambi und Alessandro Fambrini, Trient 2002.
- Corino, Karl: "Gegen eine Große unerbittlich? Ein Schock und seine Gründe. Rückblick auf den Literaturstreit um Christa Wolf". In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 13.6.1992.
- Corino, Karl: "Vom Leichengift der Stasi. Die DDR-Literatur hat an Glaubwürdigkeit verloren. Eine Entgegnung". In: *Süddeutsche Zeitung*, 6.12.1991.
- Cramer, Sibylle: "Deutsche Zustände und die offenen Felder im Gefüge der Gegenwart. Die Ostberliner Erzählerin Brigitte Burmeister legt einen weitsichtigen Gegenwartsroman vor". In: *Süddeutsche Zeitung*, 5.10.1994.
- DDR-Literatur der neunziger Jahre*, (TEXT + KRITIK Sonderband), hg. von Heinz Ludwig Arnold, München 2000.
- Decker, Markus: "Was soll bloß werden? Hans-Jochen Tschiche ist deprimiert über die Ossis". In: *Die Zeit*, 29.7.1999.
- Der deutsch-deutsche Literaturstreit oder "Freunde, es spricht sich schlecht mit gebundener Zunge"*. Analysen und Materialien. Hg. von Karl Deiritz und Hannes Krauss, Hamburg/Zürich 1991.
- Der Fall Fonty. "Ein weites Feld" von Günter Grass im Spiegel der Kritik*, hg. von Oskar Negt, Göttingen 1996.
- Deutsche Literatur 1990. Jahresüberblick*. Hg. von Franz Josef Görtz, Volker Hage, Uwe Wittstock und Katharina Frühe, Stuttgart 1991.
- Deutsche Literatur 1991. Jahresüberblick*. Hg. von Franz Josef Görtz, Volker Hage, Uwe Wittstock und Katharina Frühe, Stuttgart 1992.
- Deutsche Literatur 1992. Jahresüberblick*. Hg. von Franz Josef Görtz, Volker Hage, Uwe Wittstock und Katharina Frühe, Stuttgart 1993.
- Deutsche Literatur 1995. Jahresüberblick*. Hg. von Franz Josef Görtz, Volker Hage und Hubert Winkels, Stuttgart 1996.
- Die andere Sprache. Neue DDR-Literatur der 80er Jahre*, (TEXT + KRITIK Sonderband), hg. von Heinz Ludwig Arnold, München 1990.

- Dimension*². *Contemporary German-Language Literature*, Kilgore, Texas. Vol. 1, Number 3, September 1994.
- Döbler, Katharina: "Der Osten bleibt weiblich. Unter dem Namen Norma, ein Wenderoman von Brigitte Burmeister". In: *Die Zeit*, 4.11.1994.
- "Du verspielt jeden Respekt als Figur des öffentlichen Dialogs. Offener Brief von Klaus von Dohnanyi an Günter Grass". In: *Stern*, 14.9.1995.
- "Ein Ossi zieht vom Leder", ohne Autorenangabe. In: *Der Spiegel*, 24.6.1991.
- Emmerich, Wolfgang: "Für eine andere Wahrnehmung der DDR-Literatur: Neue Kontexte, neue Paradigmen, ein neuer Kanon". In: *Geist und Macht*.
- Emmerich, Wolfgang: *Kleine Literaturgeschichte der DDR. Erweiterte Neuauflage*, Leipzig 1996.
- Emmerich, Wolfgang: "Status melancholicus. Zur Transformation der Utopie in der DDR-Literatur". In: *Literatur in der DDR. Rückblicke*.
- Engler, Jürgen: "Neues zum Literaturstreit". In: *Die Weltbühne*, 1.10.1991.
- Enzensberger, Hans Magnus: "Gemeinplätze, die Neueste Literatur betreffend". In: *Poesie und Politik*.
- Erler, Gotthard: "Parallelbiographie". In: *Neue Deutsche Literatur*, Heft 6, 1995.
- "Es geht nicht um Christa Wolf". *Der Literaturstreit im vereinten Deutschland*, hg. von Thomas Anz, München 1991.
- "Es gibt sie längst, die neue Mauer". Günter Grass, Ulrich Greiner, Volker Hage und Christoph Hein im Gespräch, 28.9.1991. In: *Die Zeit*, 7.2.1992.
- Falcke, Eberhard: "Ein Disput zwischen Bock und Gärtner. Über Hanns-Josef Ortheils Zeitroman *Schwerenöter*." In: *Süddeutsche Zeitung*, 7.10.1987.
- Falcke, Eberhard: "Langsame Heimkehr aus der vollendeten Vergangenheit. Hanns-Josef Ortheils *Abschied von den Kriegsteilnehmern*". In: *Süddeutsche Zeitung*, 10.11.1992.
- Fischer, Gerhard: "Der Literat als Historiker: Zur Darstellung der Zeitgeschichte bei Günter Grass und Friedrich Christian Delius". In: *Schreiben nach der Wende*.
- Franke, Eckhard: "Monika Maron. Essay" (Stand 1.8.1995). In: *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur auf CD-Rom*, edition TEXT + KRITIK, 2000.
- Franke, Konrad: "Fuchteln gilt nicht! Anmerkungen zur absurden These, die DDR-Literaturgeschichte müsse umgeschrieben werden". In: *Süddeutsche Zeitung*, 2.12.1991.
- Franke, Konrad: "Um wen geht es? Zu einer Dokumentation des 'Literaturstreits' im vereinten Deutschland". In: *Süddeutsche Zeitung*, 7.5.1992.
- Frenzel, Herbert A. und Elisabeth: *Daten deutscher Dichtung. Chronologischer Abriss der deutschen Literaturgeschichte*, München 1982²⁰.
- Fries, Fritz Rudolf: "Von Rosa und Herbert". In: *Stuttgarter Zeitung*, 29.2.1992.
- Friesel, Uwe: "Vom Logenplatz des Westens". In: *Süddeutsche Zeitung*, 25.6.1990.
- Fuld, Werner: "'Ich bin nicht Ihr Mann!' Ein unbekannter Brief von Theodor Fontane an Günter Grass zu dessen neuem Roman. Entdeckt und mitgeteilt von Werner Fuld". In: *Die Woche*, 25.8.1995.
- Fuld, Werner: "Kleinere Brötchen. Walter Jens, gegen sich selbst verteidigt". In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 20.7.1990.
- Geisenhanslüke, Achim: "Abschied von der DDR". In: *DDR-Literatur der neunziger Jahre*.
- Geißler, Cornelia: "Kein kühles Urteil mit erhitztem Kopf. Germanisten und Autoren diskutieren auf einem Forum über die Literatur aus der SED-Zeit". In: *Berliner Zeitung*, 25.1.1994.
- Geist, Peter: "Lieb Vaterland. Kurt Drawert: *Spiegelland. Ein deutscher Monolog*". In: *Neue Deutsche Literatur*, Heft 7, 1993.
- Geist und Macht*, German Monitor No. 29, hg. von Alexander Goodbody und Dennis Tate, Amsterdam/Atlanta 1992.

- Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart*, hg. von Wilfried Barner, München 1994.
- Görtz, Franz Josef: "Muß der Handelnde immer schuldig werden? *Stille Zeile sechs*: Monika Marons Roman nicht nur über einen Vater". In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 3.12.1991.
- Greiner, Ulrich: "Die deutsche Gesinnungsästhetik. Noch einmal: Christa Wolf und der deutsche Literaturstreit. Eine Zwischenbilanz". In: *Die Zeit*, 2.11.1990.
- Greiner, Ulrich: "Die Neunundachtziger". In: *Die Zeit*, 16.9.1994.
- Greiner, Ulrich: "Keiner ist frei von Schuld. Deutscher Literaturstreit: Der Fall Christa Wolf und die Intellektuellen". In: *Die Zeit*, 27.7.1990.
- Greiner, Ulrich: "Mangel an Feingefühl". In: *Die Zeit*, 1.6.1990.
- Gresskamp, Walter: "Die unästhetische Demokratie. Zusammenwachsen wird auch, was nicht zusammengehört". In: *Die Zeit*, 28.9.1990.
- Groß, Thomas: "Geschichtstourismus. Hanns-Josef Ortheils Bewältigungsroman *Abschied von den Kriegsteilnehmern*". In: *Die tageszeitung*, 30.9.1992.
- Habermas, Jürgen: "Bemerkungen zu einer verworrenen Diskussion. Was bedeutet 'Aufarbeitung der Vergangenheit' heute?" in: *Die Zeit*, 3.4.1992.
- Habermas, Jürgen: *Die Moderne - ein unvollendetes Projekt. Philosophisch-politische Aufsätze*, Leipzig 1994³.
- Habermas, Jürgen: *Die nachholende Revolution*, Frankfurt am Main 1990.
- Habermas, Jürgen: *Vergangenheit als Zukunft. Das alte Deutschland im neuen Europa?* Ein Gespräch mit Michael Haller, München 1993.
- Hage, Volker: "Kunstvolle Prosa". In: *Die Zeit*, 1.6.1990.
- Hage, Volker: "Übersicht und Debatte. Noch ein deutscher Literaturstreit?". In: *Deutsche Literatur 1995*.
- Hauser, Kornelia: "Verhältnislose Literatur. Monika Marons Vorstellungen von Widerstand und Opfertum in ihrem jüngsten Roman *Stille Zeile sechs*". In: *Freitag*, 29.5.1992.
- Heidelberger-Leonard, Irene: "Der Literaturstreit - ein Historikerstreit im gesamtdeutschen Kostüm?". In: *Der deutsch-deutsche Literaturstreit*.
- Heidenreich, Gert: "Die böartigen Dichter. Worum es im Literaturstreit wirklich geht". In: *Süddeutsche Zeitung* 2./3. 2.1991.
- Henning, Peter: "Ist der Wessi denn ein Kolonist? F.C. Delius' Erzählung *Die Birnen von Ribbeck*". In: *Der Tagesspiegel*, 14.7.1991.
- Hensel, Kerstin: "Ost? West? Brigitte Burmeisters Roman *Unter dem Namen Norma*". In: *Freitag*, 16.9.1994.
- Herzog, Andreas: "Erinnern und erzählen. Gespräch mit Kurt Drawert". In: *Neue Deutsche Literatur*, Heft 4, 1994.
- Heukenkamp, Ursula: "Eine Geschichte oder viele Geschichten der deutschen Literatur seit 1945? Gründe und Gegengründe". In: *Zeitschrift für Germanistik*, Neue Folge, Heft 1, 1995.
- Heukenkamp, Ursula: "Von *Utopia* nach *Afrika*. Utopisches Denken in der Krise der Utopie". In: *Literatur in der DDR. Rückblicke*.
- Hierholzer, Michael: "Der Literaturbetrieb in Deutschland ist ein anderer geworden". In: *Basis-Info IN-Press* 34-2001, Goethe-Institut Inter Nationes, Januar 2002.
- Hinck, Walter: "Glasierte Gesichter. Brigitte Burmeisters Berlin-Roman". In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 4.10.1994.
- Höbel, Wolfgang: "Faust auf dem Monte Video. 'Festung', 'Katarakt': Neues von Rainald Goetz in Frankfurt". In: *Süddeutsche Zeitung*, 23.12.1992.
- "Der Zürcher Literaturstreit. Eine Dokumentation". In: *Sprache im technischen Zeitalter*, Heft 22, 1967.
- Hooper, John: "Holocaust's busiest empty museum". In: *The Guardian*, 9.9.2000.

- Ignée, Wolfgang: "Fremde an einem Tisch. Günter Grass' opulenter Roman *Ein weites Feld*". In: *Stuttgarter Zeitung*, 24.8.1995.
- Intellektuellendämmerung? Beiträge zur neuesten Zeit des Geistes, hg. von Martin Meyer, München/Wien 1992.
- Jäger, Manfred: "Unsere kleine Stabilisierung. Über Messen, Buchhandlungen, Verlage, Zeitschriften - und über Leser und Autoren". In: *DDR-Literatur der neunziger Jahre*.
- Jaenecke, Heinrich: "Wir sind zwei Völker. Zwölf Jahre nach dem Fall der Mauer: Die Entfremdung zwischen Deutschen /West und Deutschen/Ost ist nicht überwunden. Sie wächst". In: *Stern*, 9.8.2001.
- Janssen-Zimmermann, Antje: "Für Unentschiedenheit. Monika Marons Roman *Stille Zeile sechs* und der Streit um das Erbe". In: *Neue Deutsche Literatur*, Heft 7, 1992.
- Jens, Walter: "Noch weit entfernt von Streitkultur". In: *Neues Deutschland*, 13.6.1990.
- Jung, Werner: "Ästhetik und Zeitgeist - über Karl-Heinz Bohrer". In: *Weimarer Beiträge*, 1994, Nr. 1.
- Kaes, Anton: *Deutschlandbilder. Die Wiederkehr der Geschichte als Film*, München 1987.
- Kaiser, Gerhard: *Gegenwart*. In der Reihe *Die deutsche Literatur in Text und Darstellung*, hg. von Otto F. Best und Hans-Jürgen Schmitt, Band 16, Stuttgart 1988.
- Kaiser, Hella: "Die Tugend der Rücksichtslosigkeit. Die Schriftstellerin Brigitte Burmeister". In: *Stuttgarter Zeitung*, 22.10.1994.
- Karasek, Hellmuth: "'Selbstgemachte Konfitüre'". In: *Der Spiegel*, 25.6.1990.
- Karasek, Hellmuth: "Wahnsystem Verschwörung. Antwort auf Antje Vollmers Grass-Kritiker-Kritik". In: *Die Zeit*, 15.9.1995.
- Kirchhoff, Bodo: "Das Schreiben: Ein Sturz. In der Wüste des Banalen - zur Lage des Schriftstellers in glücklicher Zeit". In: *Die Zeit*, 6.11.1992.
- Kirsch, Rainer: "Das alles hatten wir schon". In: *Süddeutsche Zeitung*, 25.6.1990.
- Kloetzer, Sylvia: "Perspektivenwechsel - Ich Verlust bei Monika Maron". In: *Schriftstellerinnen der DDR aus amerikanischer Sicht*.
- Kloock, Astrid: "Legende von der Vereinigung. Friedrich Christian Delius: *Die Birnen von Ribbeck*". In: *Neue Deutsche Literatur*, Heft 6, 1991.
- Knorr, Wolfgang: "Hexenjagd der Wendehäse? Christa W.: Die Konsequenz". In: *Die Weltwoche*, 28.6.1990.
- Koch, Lennart: *Ästhetik der Moral bei Christa Wolf und Monika Maron. Der Literaturstreit von der Wende bis zum Ende der neunziger Jahre*. Schriften zur Europa- und Deutschlandforschung, Bd.8. Europäischer Verlag der Wissenschaften, Peter Lang GmbH, Frankfurt am Main 2001.
- Körte, Peter: "Kommunismus und Zitronencreme. Monika Marons Roman *Stille Zeile sechs*". In: *Frankfurter Rundschau*, 9.10.1991.
- Kopelew, Lew: "Für Christa Wolf. Ein Brief an die 'Zeit', die 'FAZ' und die 'Welt'". In: *Die tageszeitung*, 14.6.1990.
- Kormann, Julia: *Literatur und Wende. Ostdeutsche Autorinnen und Autoren nach 1989*, Wiesbaden 1999.
- Korn, Benjamin: "Bald Schwein, bald Schmetterling, oder: Die Moral der Kunst ist die Moral. Über den Zusammenhang von Talent und Charakter". In: *Die Zeit*, 20.12.1991.
- Koschatzky, Walter: *Die Kunst der Graphik. Technik, Geschichte, Meisterwerke*, München 1986⁹.
- Kraft, Thomas: "Spielarten des Ausweichens". Schriftsteller in gewendeten Zeiten: Brigitte Burmeisters Berlin-Roman". In: *Der Tagesspiegel*, 30.10.1994.
- Krauss, Hannes: "Die Wiederentdeckung des Erzählens. Neue Beispiele der Wendeliteratur". In: *Literatur im Zeugenstand. Beiträge zur deutschsprachigen Literatur- und Kulturgeschichte. Festschrift zum 65. Geburtstag von Hubert Orłowski*, Frankfurt am Main 2002.

- Krauss, Hannes: "Literatur - Wende - Literatur". In: *Der Deutschunterricht* 4/1999.
- Krauss, Hannes: "Reihenweise Taschenbücher. Rückblicke". In: *Freitag*, 1.1.1993.
- Krauss, Hannes und Vogt, Jochen: "Staatsdichter, Volkserzieher, Dissidenten? Entstehung, Untergang und Fortdauer eines Berufsbildes". In: *Der Deutschunterricht* 5/1996.
- Kuhlbrodt, Detlef: "Menschen mit rosig goldener Glasur. Wie kann man sich durch den Umbruch hindurch seiner Biographie versichern? In Brigitte Burmeisters ironischem Ost-West-Roman erfindet die Heldin sich eine". In: *Die tageszeitung*, 5.10.1994.
- Kunert, Günther: "Der Sturz vom Sockel. Zum Streit der deutschen Autoren". In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 3.9.1990.
- Kunert, Günther: "Im Zwiespalt". In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 28.7.1990.
- Kunert, Günther: "Weltfremd und blind. Zum Streit um die Literatur der DDR". In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 30.6.1990.
- Kurz, Paul Konrad: "Gnadenlose Abrechnung mit den Vätern. Kurt Drawerts 'deutscher Monolog' aus der DDR". In: *Orientierung*, 28.2.1993
- Poesie und Politik*, hg. von Wolfgang Kutteneuler, Stuttgart 1973.
- "Lärm, Gebrüll, Ignoranz". Walter Jens im Gespräch mit dem *Stern*, 31.8.95.
- Langner, Beatrix: "Salto postmortale. Sechzehn Thesen über die verspäteten Klassiker der DDR-Literatur: Christa Wolf und Volker Braun". In: *DDR-Literatur der neunziger Jahre*.
- Ledanff, Susanne: "'Metropolisierung' der deutschen Literatur? Welche Möglichkeiten eröffnen das vereinigte Berlin und die neue Berliner Urbanität?" In: *Schreiben nach der Wende*.
- Lepenies, Wolf: "Das Ende der Utopie und die Rückkehr der Melancholie. Blick auf die Intellektuellen eines alten Kontinents". In: *Intellektuellendämmerung? Beiträge zur neuesten Zeit des Geistes*.
- Literatur in der DDR. Rückblicke*, (TEXT + KRITIK Sonderband), hg. von Heinz Ludwig Arnold, München 1991.
- Löffler, Sigrid: "Heißgeredet, totgeschrieben. Der Fall Fonty - ein Fall Grassomanie." In: *Süddeutsche Zeitung*, 26.8.1995.
- Lukács, Georg: *Die Theorie des Romans*. Neuwied 1963.
- Magenau, Jörg: "Geheimdienstossier oder Doktorarbeit?" In: *Freitag*, 25.8.1995.
- Matussek, Matthias und Schwarz, Ulrich: Gespräch mit Hermann Kant. In: *Der Spiegel*, 6.8.1990.
- Meier, Christian: "Nicht Zerstörung, aber neue Herausforderung der Vernunft. Erwartungen an deutsche Intellektuelle nach 1989". In: *Intellektuellendämmerung? Beiträge zur neuesten Zeit des Geistes*.
- Mein Deutschland findet sich in keinem Atlas. Schriftsteller aus beiden deutschen Staaten über ihr nationales Selbstverständnis*, hg. von Françoise Barthélemy und Lutz Winckler, Frankfurt am Main 1990.
- Menke, Timm: "Lebensgefühl(e) in Ost und West als Roman: Ingo Schulzes *Simple Storys* und Norbert Niemanns *Wie man's nimmt*. Mit einem Seitenblick auf Tim Staffels *Terrordrom*". In: *Schreiben nach der Wende*.
- Meyer-Gosau, Frauke: "Ende der Geschichte. Günter Grass' Roman *Ein weites Feld* - drei Lehrstücke". In: *Günter Grass, TEXT + KRITIK*, Heft 1.
- Meyer-Gosau, Frauke: "'Linksherum, nach Indien!' Zu einigen Hinterlassenschaften der DDR-Literatur und den jüngsten Verteilungskämpfen der Intelligenz". In: *Literatur in der DDR*.
- Meyer-Gosau, Frauke: "Ost-West-Schmerz. Beobachtungen zu einer sich wandelnden Gemütslage". In: *DDR-Literatur der neunziger Jahre*.
- Meyer-Gosau, Frauke: "Zu Markte getragen. Texte vom Prenzlaue Berg in der BRD". In: *Die andere Sprache*.
- Moser, Sabine: *Günter Grass. Romane und Erzählungen*, Berlin 2000.
- Muschg, Adolf: "Rede an einen abgefahrenen Zug. Nachtreten auf bereits liegende als neue deutsche Feuilleton-Lockerheit". In: *Frankfurter Rundschau*, 8.12.1990.

Musil, Robert: *Der Mann ohne Eigenschaften*, Hamburg 1987.

Nagel, Ivan: "Die Volksfeinde. Literaturstreit und Intellektuellenjagd". In: *Süddeutsche Zeitung* 22./23.12.1990.

Namowicz, Tadeusz: "Die Unfähigkeit zu beschreiben. Zur DDR-Literatur nach 1989". In: *Die Rezeption der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur nach der Wende 1989*, hg. von Norbert Honsza und Theo Mechtenberg, Wrocław 1997.

Negt, Oskar: "Der gebrochene Anfang". In: "*Nichts wird mehr so sein, wie es war*".

Neues Handbuch der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur seit 1945, neu herausgegeben von Dietz-Rüdiger Moser, aktualisierte Ausgabe, München 1993.

"*Nichts wird mehr so sein, wie es war*". *Zur Zukunft der beiden deutschen Republiken*, hg. von Frank Blohm und Wolfgang Herzberg, Frankfurt am Main 1990.

Noll, Chaim: "Strichmännlein macht sich verdächtig". In: *Die Welt*, 24.4.1991.

Noll, Hans: "Das lächerliche Pathos alter Schwärmer". In: *Die Welt*, 12.5.1990.

Öhler, Andreas: "Deutschland, einig Leseland? Leseverhalten / Gibt es zwischen den alten und neuen Bundesländern noch Unterschiede?" In: *Rheinischer Merkur*, 22.3.2002.

Pezold, Klaus: "Ein weites, doch fruchtbares Feld. Der neue Roman von Günter Grass widersteht allen Verrissen". In: *Leipzigs Neue*, 22.9.1995.

Preußner, Heinz-Peter: "Epochenromane in der Postmoderne. Hanns-Josef Ortheils Bilder der alten und der zu Ende gegangenen Bundesrepublik, oder: *Schwerenöter* versus *Abschied von den Kriegsteilnehmern*". In: *Schreiben nach der Wende*.

Pulver, Elsbeth: "Ein deutscher Monolog. Zum ersten Prosabuch von Kurt Drawert". In: *Neue Zürcher Zeitung*, 12.1.1993.

Raddatz, Fritz J.: "Ein Herz morst Dora. Die Bankrotterklärung eines Schriftstellers: Hermann Kants Roman *Kormoran*". In: *Die Zeit*, 7.10.1994.

Radisch, Iris: "Der Lurch muß sterben". In: *Die Zeit*, 11.10.1991.

Radisch, Iris: "Die Bitterfelder Sackgasse". In: *Die Zeit*, 25.8.1995.

Radisch, Iris: "Die zweite Stunde Null". In: *Die Zeit*, 7.10.1994.

Radisch, Iris: "Es gibt zwei deutsche Gegenwartsliteraturen in Ost und West". In: *Schreiben nach der Wende*.

Radisch, Iris: "Zwei getrennte Literaturgebiete. Deutsche Literatur der neunziger Jahre in Ost und West". In: *DDR-Literatur der neunziger Jahre*.

Reed, T.J.: "Another Piece of the Past: Writing since the 'Wende'". In: *Geist und Macht*.

Reich-Ranicki, Marcel, im Gespräch mit Stephan Sattler: "Es ist dabei viel Heuchelei. Medienspektakel um die Kritik an dem Roman *Ein weites Feld* - Marcel Reich-Ranicki antwortet dem Autor Günter Grass und dessen Mitstreitern". In: *Focus*, 11.9.1995.

Reich-Ranicki, Marcel: "Tante Christa, Mutter Wolfen". In: *Der Spiegel*, 4.4.1994.

Reich-Ranicki, Marcel: "...und es muß gesagt werden. Ein Brief an Günter Grass zu dessen Roman *Ein weites Feld*." In: *Der Spiegel*, 21.8.1995.

Reimann, Kerstin E.: "Sprachlosigkeit nach der Wende? Dokumentarisches Material von DDR-Autorinnen und Autoren nach 1989". In: *Schreiben nach der Wende*.

Reinhardt, Stephan: "Muß der Handelnde stets schuldig werden? Monika Marons 'Abrechnung' mit der DDR". In: *Süddeutsche Zeitung*, 8.10.1991.

Richter, Steffen: "Brigitte Burmeister. Essay" (Stand 1.8.1997). In: *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur auf CD-Rom*, edition TEXT + KRITIK, 2000.

Riehl-Heyse, Herbert: "Sturm über der Oase der Poesie. Warum wir es uns nicht leisten können, die gesamte DDR-Literatur ins moralische Abseits zu stellen - oder: Die mühsame Arbeit des Differenzierens". In: *Süddeutsche Zeitung*, 4./5. 8.1990.

- Riha, Karl: "‘Kumm man röwer (...)’! Ein erzählerischer Ost-West-Reflex von F.C. Delius: *Die Birnen von Ribbeck*". In: *Frankfurter Rundschau*, 30.3.1991.
- Rosbacher, Birgit: "(Re)visions of the Past: Memory and Historiography in Monika Marons *Stille Zeile sechs*". In: *Colloquia Germanica*, Band 27, Heft 1, 1994.
- Schädlich, Hans Joachim: *Tallhover*, Hamburg 1986.
- Schirmacher, Frank: "Abschied von der Literatur der Bundesrepublik: neue Pässe, neue Identitäten, neue Lebensläufe; über die Kündigung einiger Mythen des westdeutschen Bewußtseins". In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 2.10.1990.
- Schirmacher, Frank: "‘Dem Druck des härteren, strengeren Lebens standhalten’ - Auch eine Studie über den autoritären Charakter: Christa Wolfs Aufsätze, Reden und ihre jüngste Erzählung *‘Was bleibt’*". In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 2.6.1990.
- Schmid, Thomas: "Ein wüstes Feld. Günter Grass liefert in seinem neuen Roman *Ein weites Feld* kein Sittenbild der deutschen Vereinigung, sondern eine Revue seiner Vorurteile". In: *Wochenpost*, 24.8.1995.
- Schmid, Thomas: "Pinscherseligkeit". In: *Die Zeit*, 3.4.1992.
- Schmidt, Ricarda: "Monika Maron's *Die Überläuferin* and *Stille Zeile sechs*". In: *Women and the Wende*.
- Schmitt, Hans-Jürgen: "Nicht sprachlos, heimatlos. Kurt Drawerts deutscher Monolog *Spiegelland*". In: *Süddeutsche Zeitung*, 10.11.1992.
- Schollack, Sigmar: "Affenliebe". In: *Die Zeit*, 3.8.1990.
- Schreiben nach der Wende. Ein Jahrzehnt deutscher Literatur 1989 - 1999*, hg. von Gerhard Fischer und David Roberts, Tübingen 2001.
- Schriftstellerinnen der DDR aus amerikanischer Sicht*, hg. von Ute Brandes, Berlin/Bern 1992.
- Schütte, Wolfram: "Auf dem Schrotthaufen der Geschichte. Zu einer denkwürdig-voreiligen Verabschiedung der ‘bundesdeutschen Literatur’". In: *Frankfurter Rundschau*, 20.10.1990.
- Schütte, Wolfram: "Reiß: Wolf. Zu einem Eilverfahren beim Umgang mit der DDR-Literatur". In: *Frankfurter Rundschau*, 8.6.1990.
- Schütte, Wolfram: "‘Wie aus der Zeit gefallen: zwei alte Männer.’ Günter Grass und sein *Ein weites Feld* oder Archivberichte aus der Gründerzeit der Berliner Republik". In: *Frankfurter Rundschau*, 26.8.1995.
- Schwilk, Heimo: "Nachdenken über Christa W. Staatsdichterin, Staatssicherheit, Staatsverdruß: Christa Wolfs Erzählung *Was bleibt* ist das schonungslose Protokoll einer späten Einsicht". In: *Rheinischer Merkur/Christ und Welt*, Nr. 25, 22.6.1990.
- Segebrecht, Wulf: "Flucht nach Westen, Begräbnis im Osten. Hanns-Josef Ortheil erzählt vom Vater". In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 29.9.1992.
- Seibt, Gustav: "Die Uhr schlägt, das Käuzchen ruft. Da muß doch ein Zusammenhang bestehen - Günter Grass legt seinen Roman zur Wiedervereinigung vor". In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 19.8.1995.
- Serke, Jürgen: "Mit Steinen auf den Engel der Geschichte". Gespräch mit Reiner Kunze. In: *Die Welt*, 2.7.1990.
- Serke, Jürgen: "Was bleibt, das ist die Scham". In: *Die Welt*, 23.6.1990.
- Siedler, Wolf Jobst: "Realitätsfremde Melancholie". In: *Süddeutsche Zeitung*, 25.6.1990.
- Simon, Annette: "Fremd im eigenen Land. Ostdeutsche zwischen Trauer, Ressentiment und Ankunft in der Bundesrepublik". In: *Die Zeit*, 17.6.1999.
- Stadler, Siegfried: "Beim Aufsaygewettbewerb unterm Tannenbaum. Hineingeboren in die DDR, um sie zu entlarven: Der Lyriker Kurt Drawert". In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 10.4.1993.
- Steiner, Bettina: "Recht nett, ganz besonders nett sogar. *Spiegelland*: Kurt Drawert schreibt Prosa, die sich selbst gefällt". In: *Die Presse*, 24.12.1992.

- Thöne, Dorothea von: "Haben Sie noch die Mauer im Kopf, Frau Burmeister?" Dorothea von Thöne im Gespräch mit Brigitte Burmeister. In: *Der Tagesspiegel*, 9.11.1995.
- Titze, Marion: *Unbekannter Verlust. Erzählung*, Berlin 1994.
- Töteberg, Michael: "Ortheil, Hanns-Josef. Essay" (Stand 1.1.1996). In: *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur auf CD-Rom*, edition TEXT + KRITIK, 2000.
- Vogt, Jochen: "Langer Abschied von der Nachkriegsliteratur? Ein Kommentar zur letzten westdeutschen Literaturdebatte". In: *Der deutsch-deutsche Literaturstreit*.
- Walser, Martin: "Die deutsche Einigung ist die Sache von uns allen. Darum gelingt sie". In: *Die Welt*, 11.7.1990.
- "Was bleibt. Bleibt was? Pro und Contra: eine Zeit-Kontroverse über Christa Wolf und ihre neue Erzählung. Ulrich Greiner, "Mangel an Feingefühl". Volker Hage, "Kunstvolle Prosa". In: *Die Zeit*, 1.6.1990.
- Wehdeking, Volker: *Die deutsche Einheit und die Schriftsteller. Literarische Verarbeitung der Wende seit 1989*, Stuttgart/Berlin/Köln 1995.
- "Wieder da. Anderson und Schedlinski", *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, ohne Autorengabe, 11.7.1992.
- Willemsen, Roger: "Fahrtwind beim Umblättern. Über den Streit der jungen deutschen Literaten". In: *Der Spiegel*, 21.12.1992.
- Willms, Johannes: "Die maßlose Empörung". In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 4.7.1990.
- Wilpert, Gero von: *Sachwörterbuch der Literatur*, Stuttgart 1979⁶.
- Winkels, Hubert: "Leichendeutung. Kurt Drawerts Spiegelland. Ein deutscher Monolog". In: *Die Zeit*, 6.11.1992.
- Winkels, Hubert: "Zur deutschen Literatur 1995". In: *Deutsche Literatur 1995*.
- Wittstock, Uwe: "Die Dichter und ihre Richter. Literaturstreit im Namen der Moral: Warum die Schriftsteller aus der DDR als Sündenböcke herhalten müssen". In: *Süddeutsche Zeitung*, 6./7. 10.1990.
- Witzel, Holger: "So sind wir, wir Osis". In: *Stern* 25.4.2002.
- Wolf, Christa: *Kindheitsmuster*, Frankfurt am Main 1988.
- Wolf, Christa: "Rede vom Auslöffeln. Zur Sache: Deutschland". In: *Wochenpost Extra*, 3.3.1994.
- Wolf, Christa: *Was bleibt. Erzählung*, Berlin und Weimar 1990.
- Women and the Wende. Social Effects and Cultural Reflections of the German Unification Process*. German Monitor No. 31, hg. von Ian Wallace, Amsterdam/Atlanta 1994.
- Zima, Peter V.: *Literarische Ästhetik*, Tübingen 1995.
- Zürcher, Gustav: "Delius, Friedrich Christian. Essay" (Stand 1.1.1995). In: *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur auf CD-Rom*, edition TEXT + KRITIK, 2000.
- Zur Tradition der sozialistischen Literatur in Deutschland. Eine Auswahl von Dokumenten*. Hg. und kommentiert von der Deutschen Akademie der Künste zu Berlin. Berlin und Weimar, 1967².
- "Zurück auf den Teppich! Der Schriftsteller Jurek Becker über seine neue Fernsehserie, über deutsche Dichter und die Nation". Jurek Becker im Gespräch mit Artin Doerry und Volker Hage. In: *Der Spiegel*, 12.12.1994.